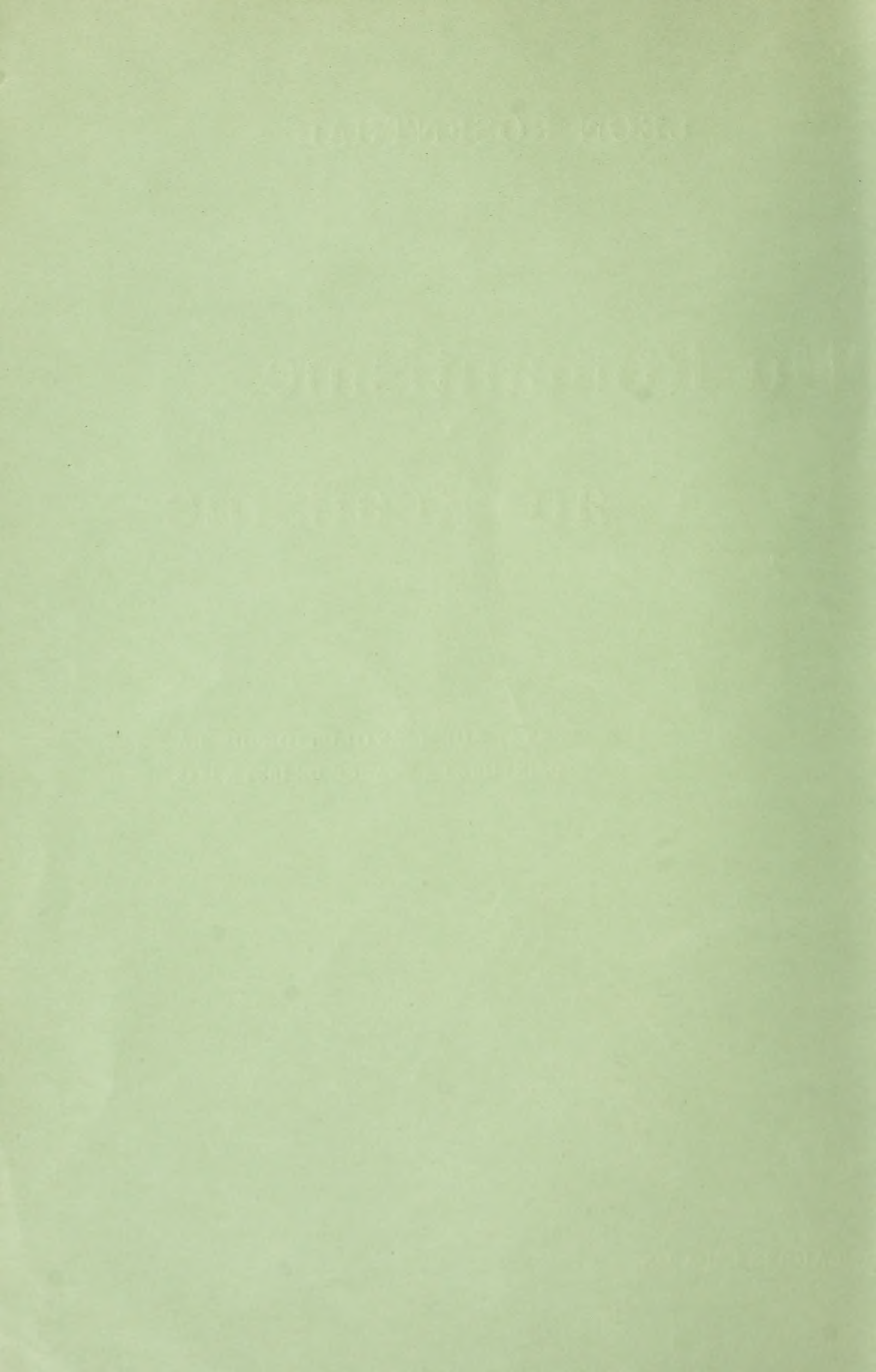
LÉON ROSENTHAL

Du Romantisme au Réalisme

ESSAI SUR L'ÉVOLUTION DE LA PEINTURE EN FRANCE DE 1830 A 1848

H. LAURENS, PARIS





DU ROMANTISME
AU RÉALISME

DU MÊME AUTEUR

Carpaccio, 1 vol. en collaboration avec Mme G. Rosenthal. (Librairie H. Laurens).

La Gravure, 1 vol. (Librairie H. Laurens).

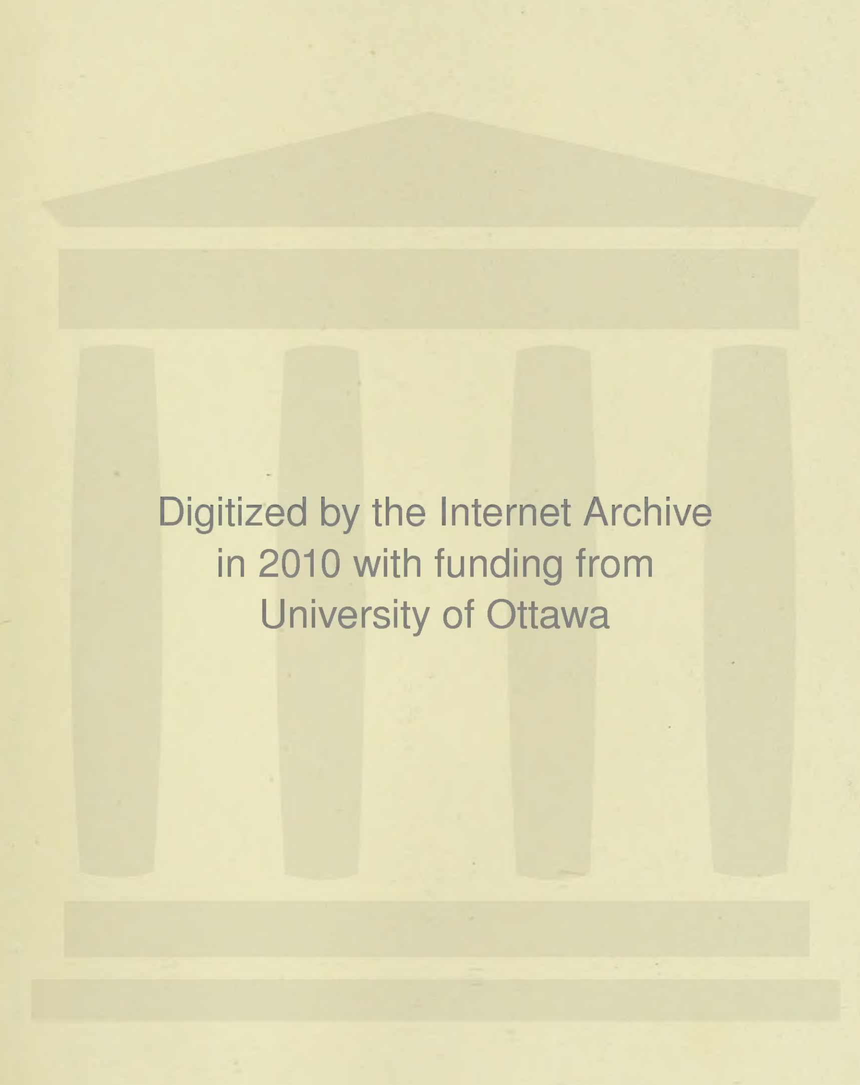
David, 1 vol. (Librairie Plon).

Géricault, 1 vol. (Librairie Plon).

Daumier, 1 vol. (Librairie Lévy).

La Peinture Romantique, essai sur l'évolution de la Peinture en France de 1815 à 1830, 1 vol. in-4°. (Librairie Fontemoing).

Notre art national, abrégé de l'histoire de l'art français à l'usage des enfants des écoles. 1 vol. in-8. (Librairie Delagrave).



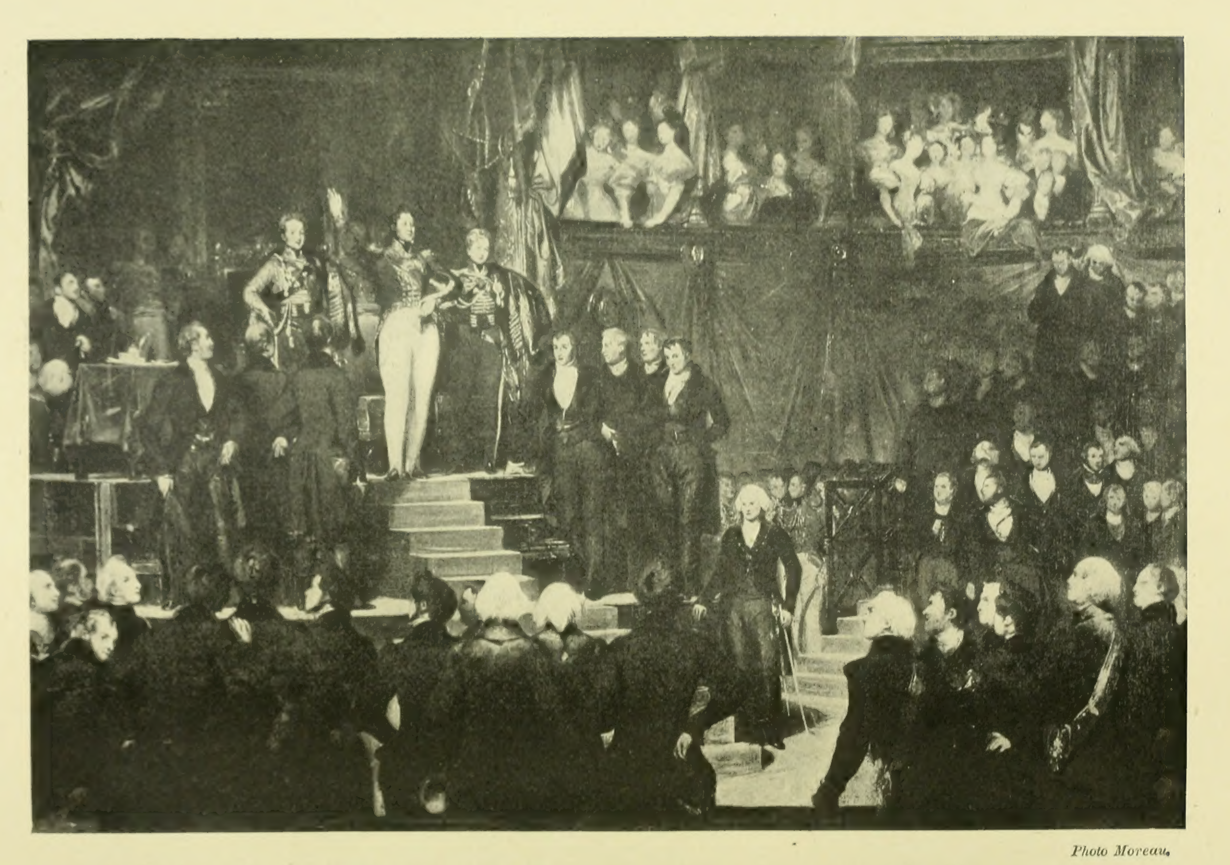


Photo Moreau.

EUGÈNE DEVÉRIA. — SERMENT DE LOIUS-PHILIPPE A LA CHAMBRE DES DÉPUTÉS

Salon de 1831.

(Galeries de Versailles.)

LÉON ROSENTHAL

DU ROMANTISME AU RÉALISME

ESSAI SUR L'ÉVOLUTION DE LA PEINTURE EN FRANCE DE 1830 A 1848

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 24 PLANCHES HORS TEXTE

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD. — H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6
—
1914



A MONSIEUR GABRIEL SÉAILLES

Hommage de déférente sympathie.

L. R.



INTRODUCTION

Pour Madame G. R.

Les deux dates extrêmes entre lesquelles se renferme cet ouvrage sont empruntées à l'histoire politique. Je ne les ai pourtant pas choisies d'une façon arbitraire ou artificielle : elles se sont imposées à moi. La Révolution de 1830 a provoqué chez les peintres une émotion violente et modifié profondément les conditions de la vie artistique. La Révolution de 1848 a déterminé un bouleversement plus marqué encore. Entre ces deux Révolutions qui l'encadrent, la monarchie de Juillet avait créé une ambiance parmi laquelle la peinture a évolué sans secousse.

La Restauration avait vu naître le Romantisme, la seconde République sera marquée par l'affirmation du Réalisme. Partagée entre les partisans et les adversaires du Romantisme, également incapables de la satisfaire, guidée par des aspirations confuses vers le réalisme dont elle ne vit pas l'avènement, la période de dix-huit ans que j'examine a été une ère de production intense, mais aussi de recherche, d'incertitude, de gestation ; elle emprunte à cette fécondité et à cette inquiétude sa physionomie et son unité.

Les Révolutions qui l'ont ouverte et qui l'ont close, montrent avec quelle puissance et parfois avec quelle brutalité les événements publics peuvent agir sur l'évolution de la peinture. Celle-ci, d'ailleurs, n'est à aucun moment, indépendante de

la vie générale. A mesure que je poursuivais mon étude, les correspondances mystérieuses qui unissent les faits de l'ordre en apparence le plus éloigné me sont apparues davantage.

*Les passions politiques et sociales, les croyances philosophiques ou religieuses, ont eu un retentissement certain. Les différentes formes de l'activité intellectuelle ont agi sur la peinture ou ont été influencées par celle-ci ou encore elles ont paru entraînées avec elle à travers les mêmes voies par les mêmes forces irrésistibles. Littérature, sculpture, musique ont ainsi suivi des évolutions parallèles et il n'est pas jusqu'aux sciences qui n'aient paru, à certains moments, leur faire escorte. Il n'était pas indifférent de rappeler que l'*Oreste *fut sculpté par Simart, le poème de* Psyché *composé par Victor de Laprade, dans le temps où Corot peignait* Homère et les bergers *et Ingres la* Stratonice. *Les recherches de Chevreul sur les couleurs sont parallèles aux recherches techniques de Delacroix; les* Mousquetaires de la Reine *d'Halévy sont contemporains des toiles de Paul Delaroche. Toutes les fois que j'ai pu les découvrir j'ai souligné des faits par lesquels s'affirme, si je ne me trompe, l'unité de plan de l'esprit humain.*

Cette méthode, je le sais, ne rencontrera pas une approbation unanime. Les vues de Taine qui paraissait subordonner le génie à l'influence du milieu et les doctrines contraires qui subordonnaient le milieu à l'action dominante du surhomme, ont provoqué une réaction et celle-ci, selon une loi ordinaire, a été excessive. On ne s'est pas contenté de protester contre des exagérations systématiques, on en est venu à négliger les rapports entre l'artiste et la vie générale et à étudier l'évolution de l'art comme si elle était indépendante de toute contingence extérieure. La formation et les modifications de la technique et des thèmes paraissent à quelques-uns les sujets uniques auxquels doive s'appliquer l'investigation de l'historien de l'art. Je ne prétends point combattre cette tendance par des arguments

théoriques, il me suffit que mes investigations m'en aient perpétuellement marqué l'étroitesse et l'insuffisance. L'admiration que nous inspirent les œuvres d'art ne sera pas amoindrie si, au lieu d'apporter à leur examen des préoccupations esthétiques exclusives, nous essayons de discerner la complexité des forces qui les ont déterminées. Bien au contraire, c'est contribuer à la gloire des œuvres que d'ajouter aux motifs esthétiques, les raisons humaines de les admirer.

Mon effort essentiel a été, dans cet ouvrage, de reconnaître et d'analyser ces grands courants qui dominent les artistes de talent et s'imposent même au génie. On ne trouvera point ici de biographies ni avouées ni déguisées. Je me suis appuyé sur les monographies, chaque jour plus nombreuses, sans chercher à les résumer ou à les doubler. Je n'ai point eu l'intention de rendre leur lecture inutile, j'espère, au contraire, apporter des vues d'ensemble qui permettront de les lire avec plus de fruit.

J'en ai usé pour les œuvres avec la même liberté. Je n'ai pas dressé de catalogue ; j'ai choisi, parmi des ouvrages analogues, ceux qui me paraissaient les plus caractéristiques. Des chefs-d'œuvre ont pu être l'objet de très brèves mentions ou même être passés sous silence lorsque, pour une démonstration, surabondaient les preuves illustres. Des toiles médiocres ont, à d'autres moments, bénéficié, par contre, de leur intérêt documentaire. Je pense, cependant, n'avoir jamais exagéré la valeur d'un travail secondaire ni dissimulé la valeur d'un tableau de premier ordre.

Je me suis, d'ailleurs, gardé de juger les peintres de la monarchie de Juillet d'après mon propre sentiment ou d'après l'estime qu'ils inspirent aujourd'hui. J'ai essayé de restituer à leurs œuvres la signification qu'elles eurent à leur apparition et c'est pourquoi j'ai constamment invoqué les témoignages contemporains.

Faut-il, à présent, m'excuser auprès des érudits de ne point

apporter ici un recueil de documents? Sans doute, au lieu de matériaux solides, je n'offre au public qu'une construction hasardeuse. Mais pourquoi mettrait-on tant de patience et de perspicacité à découvrir des faits exacts s'il était interdit de chercher jamais à les mettre en œuvre? Tout le monde, aujourd'hui, si je ne me trompe, reconnaît l'utilité de synthèses même provisoires. C'est une de ces synthèses, précaires certes mais non pas vaines, que j'ai essayé de réaliser[1].

1. Les divisions de mon ouvrage sont extrêmement simples. Les deux premiers chapitres sont consacrés, le premier, à examiner le milieu social dans lequel ont vécu les peintres, le second à déterminer la complexité des thèmes qui se sont proposés à leur imagination. C'est après cette enquête préliminaire que j'étudie les grandes directions de la peinture dans une suite de sept chapitres dont on verra, à la fin du second chapitre, annoncée l'économie.

DU

ROMANTISME AU RÉALISME

CHAPITRE PREMIER

LES CONDITIONS SOCIALES

I. Les artistes et la Restauration. — II. La crise de 183o. Craintes et espérances. — III. Les débats sur la liste civile. — IV. Le roi et la famille royale. — V. Ministres, députés. Le musée du Luxembourg. — VI. Le mécénat de la Bourgeoisie. — VII. La vie d'artiste. — VIII. L'artiste et le bourgeois. — IX. Les Salons. — X. La critique d'art. — XI. Popularité des questions d'art. — XII. Questions commerciales. — XIII. Diffusion en province. — XIV. La France et l'Étranger. — Conclusion.

J'essayerai, dans ce premier chapitre, avant d'examiner les doctrines et les œuvres, de déterminer l'influence que la politique, la société, les conditions générales de la vie, ont pu exercer sur les artistes. Au seuil d'une étude esthétique, je me suis livré à une enquête de sociologie et ce sont les résultats de cette enquête que je vais, d'abord, résumer ici.

I. — Les peintres n'avaient pas eu à se plaindre de la Restauration.

Louis XVIII et Charles X s'étaient piqués de témoigner aux arts une faveur au moins égale à celle dont ceux-ci avaient joui auprès de Napoléon. Les commandes royales, du Ministère de l'Intérieur, de la Préfecture de la Seine, avaient été multipliées. A la suite de chaque Salon, des œuvres nombreuses avaient été achetées par l'État et l'on se tromperait fort peu en affirmant que toutes les toiles

importantes qui ont été exposées alors avaient été commandées par le gouvernement ou devinrent sa propriété. De grands travaux de décoration avaient été, d'autre part, entrepris : les plafonds du Louvre, les salles du Conseil d'État, la Bourse, la Bibliothèque de Fontainebleau, étaient livrés à l'activité des peintres.

Non contents de cet appui effectif, Louis XVIII et Charles X affectaient les plus grands égards envers les artistes. Ils les décoraient de l'ordre de Saint-Michel ou de la Légion d'honneur ; Gros, Gérard, Guérin étaient anoblis. Le tableau célèbre de Heim, que l'on voit au Louvre, rappelle l'affabilité avec laquelle Charles X, en personne, distribuait aux peintres des récompenses.

Cette protection n'avait pas été inintelligente. Sans doute les Bourbons commandaient plus volontiers des toiles religieuses ou des tableaux consacrés à la gloire de leur dynastie ; mais, si des susceptibilités politiques leur interdisaient de patronner ou même de tolérer l'exaltation publique de la Révolution et de l'Empire, ils s'abstenaient, du moins, d'intervenir dans les querelles artistiques.

La Restauration professait le plus grand libéralisme dans le domaine intellectuel. Le prince, qui s'était refusé à proscrire *Hernani*, manifestait la même impartialité devant les formes nouvelles de l'art. Les novateurs avaient développé leurs thèses en toute indépendance et les récompenses mêmes ne leur avaient pas manqué. Horace Vernet, Paul Delaroche avaient été décorés, ils avaient reçu des commandes. Les plus audacieux avaient vendu leurs œuvres au Gouvernement. Delacroix s'était vu acheter *Dante et Virgile* et les *Massacres de Scio* ; Devéria, la *Naissance de Henri IV*, et, si le *Radeau de la Méduse* de Géricault n'avait pas, tout d'abord, obtenu une faveur semblable, c'est que l'artiste était accusé d'avoir, dans le choix de son sujet, cherché à braver le Gouvernement.

La Restauration n'avait même pas méconnu le talent de ses adversaires politiques. Louis XVIII, obligé d'exiler le régicide David, négociait avec lui l'achat des *Sabines* et de *Léonidas*. On n'avait pas tenu rigueur à Gros, à Gérard, à tant d'autres, d'avoir célébré le tyran corse. Les grandes toiles, où se développait l'époque napoléonienne, restaient roulées dans les magasins ou les ateliers, mais elles n'étaient pas détruites, et leurs auteurs recevaient des commandes nouvelles. On n'avait même pas tenu rigueur à Horace Vernet d'avoir, en 1822, organisé une petite manifestation politique, en ouvrant une exposition particulière de ses tableaux à la suite du refus, au Salon, de la *Bataille de Jemmapes* et de la *Défense de Clichy*. En janvier 1825, il était promu officier de la Légion d'honneur.

A l'exemple du roi et de la famille royale, tous ceux qui comptaient en France se piquaient de goût. Les peintres étaient soutenus par un gouvernement puissant et une aristocratie très riche, capables et désireux d'encourager la production artistique.

II. — La révolution de Juillet ruina cet ordre de choses favorable. La presse légitimiste ne manqua pas d'exploiter contre la royauté bourgeoise le souvenir de la prospérité artistique de la Restauration et formula des prédictions sinistres sur l'avenir des Beaux-Arts. L'art, expliquait-on, ne peut vivre que sous la protection d'un pouvoir fort, avec le concours de mécènes magnifiques ; qu'allait-il devenir, après la chute du trône légitime? Privé de l'indépendance qu'assurent les hauts appuis, obligé de travailler pour une clientèle aléatoire, à la fortune médiocre, aux goûts mesquins, il se verrait compromis par des préoccupations mercantiles. Les souvenirs de Léon X, de Louis XIV venaient fort à propos appuyer cette thèse et démontrer que, seul, le pouvoir absolu protège les arts.

On retrouverait ces doléances dans la *Mode*, la *Quotidienne*, les *Prométhéides*[1]. Elles furent parfois reprises en dehors du parti légitimiste, par quelques esprits sincères et chagrins[2]. Elles paraissaient se justifier par une crise réelle et dont le retentissement fut assez durable. Jal constatait encore, en 1833, que les riches n'achetaient point par peur du lendemain[3] et un rapport officiel reconnaissait, en 1832, que les arts avaient beaucoup souffert de la Révolution[4].

Cependant les artistes avaient, à la suite des Trois Glorieuses, ressenti une exaltation singulière. Ils célébrèrent, avec Delacroix, la *Liberté aux Barricades* et fondèrent les plus naïves espérances sur le régime qui compromettait temporairement leurs intérêts matériels[5]. Ils s'imaginaient qu'ils allaient devenir maîtres de leurs destinées ou prendre, du moins, une part active au gouvernement des Beaux-Arts.

En septembre 1830, une assemblée générale des artistes se réunit à Paris, au 9 de la rue Taitbout ; plusieurs commissions y furent constituées. La commission des peintres réclama l'unification de la direction des Beaux-Arts, la nomination d'un jury temporaire, nommé et renouvelé par les artistes eux-mêmes, pour le choix des professeurs de l'École des Beaux-Arts, le jugement des concours publics, l'admission au Salon, les récompenses. Ces propositions furent discutées dans plusieurs réunions orageuses ; elles ralliè-

1. *La Mode*, 2 juillet 1831 ; — *La Quotidienne*, 7 avril 1831. — T... et F. Châtelain, *Les Prométhéides*, 1833, p. XXI.

2. Louis Peisse, *Salon de 1831* (le *National* 4 mai 1831) : — Jal, *Causeries du Louvre*, 1833, p. 103 ; — Alexandre Barbier, *Salon de 1836*, p. 37.

3. Jal, *Causeries du Louvre*, 1833, p. 96.

4. Rapport de M. d'Argout, ministre du Commerce et des Travaux publics cité dans le *Journal des Artistes*, 9 décembre 1832.

5. Gérard se démit spontanément de son titre de premier peintre du roi (Delaborde, *L'Académie des Beaux-Arts*, p. 228, note 1).

rent d'ailleurs la majorité et furent formulées dans une Adresse au Roi. On y adjoignit un vœu pour l'amélioration de l'enseignement public des Beaux-Arts [1].

Des demandes aussi radicales n'avaient aucune chance d'être agréées. Elles tendaient, au nom de « l'égalité des droits » et de « l'indépendance du génie », à ruiner l'autorité royale et celle de l'Institut, et le gouvernement n'entendait sacrifier les prérogatives de l'Institut, non plus que les siennes. D'ailleurs les querelles qui avaient éclaté entre les artistes, des protestations bruyantes qui s'étaient produites dès le premier jour [2], l'abstention des plus qualifiés, diminuaient singulièrement la portée de l'Adresse.

Louis-Philippe, pourtant, voulut faire preuve de bonne volonté. Aux réceptions du 1er janvier 1831, il protesta de son amour pour les Beaux-Arts, et quelques jours après, le ministre de l'Intérieur, M. de Montalivet, forma une commission spéciale chargée d'examiner les modifications à apporter à l'École des Beaux-Arts et à l'École de Rome, les rapports de ces établissements avec l'Institut, le mode de jugement des concours. La Commission était composée d'artistes choisis en dehors et dans le sein de l'Institut : Ingres, Hersent, de l'Institut, Schnetz, Delaroche, Delacroix, Léon Cogniet, Ary Scheffer y représentaient les peintres ; on leur avait associé, à titre d'écrivains d'art, Quatremère de Quincy, Ed. Bertin et Mérimée [3]. Les membres de l'Institut désignés s'indignèrent de n'avoir pas été consultés seuls et refusèrent de siéger. Le ministère fit montre d'énergie et désigna d'autres artistes pour les remplacer, parmi lesquels les peintres Abel de Pujol, Steuben, Drolling, Picot et Siga-

1. *Journal des Artistes*, août et septembre 1830, *passim*.

2. Jeanron s'était mis à la tête d'un groupe d'artistes dissidents et rédigea une *Pétition nationale* adressée non au Roi mais aux députés. Cette *pétition* (Paris, Didot, 1830) rédigée en termes emphatiques arrivait, au reste, à des conclusions analogues à celles de l'*Adresse au Roi*.

3. *Journal des Artistes*, 30 janvier 1831.

lon[1]. Mais, quelques mois après, on apprenait que la commission avait terminé son rapport et que ce rapport avait été soumis à l'examen de la quatrième classe de l'Institut. Il ne devait plus jamais en être question[2].

Il s'était formé en octobre 1830 une société libre des Beaux-Arts[3]. Elle consacra plusieurs séances à l'examen du questionnaire ministériel et se prononça pour l'institution d'un jury unique dont la compétence serait universelle et qui serait formé par les membres de l'Institut, membres de droit, assistés de jurés élus par leurs confrères parmi les artistes pourvus de commandes officielles, titulaires de récompenses ou grands prix de Rome, les hommes de lettres et les amateurs[4].

Ce projet curieux resta naturellement sans effet[5].

Le régime nouveau s'affermissait. Il fallut renoncer à l'espoir d'une libération. La *Liberté, journal des Arts*, qui parut en 1832, et reprit la lutte aux cris de « Mort à l'Institut, mort au professorat ! » ne rencontra point d'appui[6].

Rien, en somme, ne sortit de cette effervescence, et elle se serait consumée en paroles vaines si Guizot ne lui avait donné, une fois unique, une partielle satisfaction. En sep-

1. *Journal des Artistes*, 13 Février 1831.

2. Schneider. *Quatremère de Quincy*. Troisième partie, ch. IV, p. 271, ch. V, p. 289 et ch. VI, p. 303.

3. Les statuts de cette société furent publiés, le 10 avril 1831, par le *Journal des Artistes* qui en était l'organe.

4. *Journal des Artistes*, 8 mars 1831.

5. On attribua, en octobre 1830, à Horace Vernet un projet de suppression de l'École de Rome à laquelle on aurait substitué des pensions temporaires accordées aux artistes après concours. La proposition était d'autant plus piquante que Vernet était alors directeur de l'École. Il démentit ces bruits dans une lettre au *Journal des Débats*. L'École de Rome, attaquée par Paul Huet (*L'Artiste*, 1831, t. I, livraison 4, p. 51), fut parfois menacée par la suite (voir, aux Archives Nationales F^{21} 559 et 560, un échange de notes à propos du budget de 1835, entre le rapporteur du budget et un employé du ministère — lire aussi *l'Artiste*, 1840, 2e série, t. 6, p. [illegible]46).

6. Parmi les rédacteurs de la *Liberté* se remarquaient Petrus Borel, Didron, Alfred Pommier, Laviron, Galbaccio, Jeanron.

tembre 1830, au moment de la période héroïque, il avait, comme ministre de l'Intérieur, institué un triple concours pour la décoration de la Chambre des députés. Les jurys de ces concours furent constitués d'une façon très compliquée et fort libérale : l'administration désignait sept membres, les concurrents eux-mêmes en élisaient huit et ces quinze premiers juges en choisissaient à leur tour six derniers, ce qui portait le nombre total des jurés à vingt et un. Cet essai donna des résultats décevants : les trois concours furent très brillants, les choix des jurys furent très médiocres. Pour commémorer le *Serment royal de Louis-Philippe*, le jury préféra Coutan à Eugène Devéria dont le musée de Versailles conserve la chaude et séduisante esquisse, à Champmartin, à Ary Scheffer. Il désigna N.-A. Hesse pour *Mirabeau et Dreux-Brézé*, éliminant Delacroix. Enfin, pour *Boissy d'Anglas au Ier Prairial*, il donna la palme à Vinchon et méconnut l'incomparable chef-d'œuvre que proposait Delacroix.

L'administration n'aurait certainement pu faire des choix plus fâcheux. Par cette expérience d'ailleurs le système des concours se trouva condamné. Delacroix prononça contre eux un réquisitoire demeuré célèbre [1]. Un rapport remarquable d'Edouard Bertin, arrivait à des conclusions analogues [2] et

1. *Lettre sur les concours* dans l'*Artiste*, 1831, t. I, 4e livraison, p. 49.

2. Rapport du 27 avril 1831 sur les tableaux de la Chambre des députés (Archives Nationales F21 584). « En mettant ces tableaux au concours », écrit Bertin, « la précédente administration avait cédé au vœu émis à cette époque par un grand nombre d'artistes, qui dans plusieurs pétitions adressées à M. le ministre de l'Intérieur, avaient demandé avec instance que ce mode fût désormais employé pour les travaux importants commandés par le gouvernement. Sans être parfaitement convaincue de l'excellence de ce moyen et de la bonté des arguments par lesquels cette demande était appuyée, l'administration avait cependant pensé avec raison, peut-être, qu'un essai pouvait au moins avoir cela de bon qu'il tendrait à éclairer, par ses résultats, le public, les artistes et le gouvernement lui-même sur les avantages et les inconvénients des concours. Cette nouvelle tentative d'un moyen déjà essayé plusieurs fois et presque toujours sans succès et auquel l'expérience avait fait renoncer depuis longtemps n'a pas été plus heureuse que les autres. Son

l'administration se refusa désormais à renouveler une tentative malheureuse.

III. — Les artistes demeuraient en tutelle, mais ils ne savaient pas encore exactement de quelle autorité ils allaient relever. Sous la Restauration, le roi disposait d'une action effective par ses achats personnels ; le directeur des Musées, le ministre de l'Intérieur répartissaient les fonds du budget ; la quatrième classe de l'Institut, l'Académie des Beaux-Arts distribuait des récompenses, gouvernait l'École des Beaux-Arts et l'École de Rome. Il y avait donc trois autorités parallèles, partant des tiraillements possibles ou de l'incohérence.

Les artistes avaient réclamé l'unification de la direction des Beaux-Arts. Ils avaient subi un premier échec, puisque l'Institut conservait ses droits. Restait à savoir si le roi renoncerait au mécénat au profit du ministère. De vifs débats s'engagèrent à ce sujet à la Chambre des députés, le 4 et le 5 janvier 1832, lors de la discussion du budget et des attributions de la liste civile. Quelques députés[1] protestèrent contre la prétention de réserver au roi la clientèle et le gouvernement des artistes : « Sous l'Em-

résultat définitif a été de faire tomber entre les mains d'hommes de mérite sans doute, mais d'un mérite qui ne s'élève point au-dessus du médiocre (et leurs nombreux ouvrages antérieurs ne pouvaient là-dessus laisser aucun doute) les ouvrages les plus importants peut-être que le gouvernement eût eu à faire exécuter depuis longtemps. Parmi les artistes distingués deux ou trois à peine ont paru dans ce concours et n'y ont point été assez heureux pour être tentés de recommencer. Ceux dont on aurait été le plus en droit d'attendre de bons ouvrages, tels que MM. Gros, Ingres, Gérard, Guérin, Hersent, Delaroche, Schnetz, Cogniet, Drolling, Sigalon, Steuben etc., n'ont pas cru devoir y prendre part. » Un rapport de 1837 du chef de 3e division du ministère de l'Intérieur (même dossier) maintient le même avis. Lire aussi la discussion, à la Chambre des députés, le 15 décembre 1832, à propos du projet de monument de la place de la Bastille.

1. Corcelle, Marchal, Lherbette et surtout Dubois (de la Loire-Inférieure), le 5 janvier, dans un discours remarquable où il fit l'apologie de la Révolution protectrice des arts et critiqua l'action artistique de Charles X.

pire, dit l'un d'eux, l'art fut courtisan, sous la Restauration, il devint à la fois courtisan et dévot. Ne serait-il pas temps qu'il fût national, qu'il se consacrât à la véritable gloire de la France, au culte des grands hommes, aux progrès de l'humanité ? » Deux ministres, MM. de Montalivet et d'Argout, plusieurs députés, vinrent soutenir la cause de Louis-Philippe. Ils firent valoir la personnalité du Prince, annoncèrent ses intentions sur le château de Versailles, insistèrent sur la sécurité qu'offrirait aux artistes la continuité de la liste civile et sur l'impossibilité de soumettre de grandes entreprises à la merci des budgets annuels. Ils triomphèrent non sans peine. L'action royale put donc être étendue ; elle échappa au contrôle de la Chambre. Le budget comporta pourtant un chapitre des Beaux-Arts qui se trouva rattaché d'abord au ministère du Commerce et des Travaux publics. La division dont on s'était plaint sous Charles X se trouva donc perpétuée.

Il ne semble pas qu'il y ait lieu de le regretter. Sans préjuger de l'influence de Louis-Philippe, que nous examinerons bientôt, sans discuter les actes de l'administration des Beaux-Arts, il y aurait eu grand péril, pour les artistes, à dépendre uniquement de la bonne volonté des députés. J'en tirerai la preuve de quelques épisodes caractéristiques. Le 27 février 1832, la Chambre refusa de voter une augmentation de crédit de 20 000 francs réclamée par Alexandre de Laborde soutenu par Thiers[1]. L'année suivante, il est vrai, elle se montra plus généreuse[2].

En 1834, l'architecte de la Chambre, De Joly, avait confié

1. Thiers, qui était alors ministre du Commerce et des Travaux publics, avait pourtant fait remarquer que le crédit pour les tableaux et statues ne s'élevait qu'à 54 000 francs et qu'il restait encore 103 000 francs à payer, sur des commandes de la Restauration.

2. Vatout fit porter, le 14 mars 1833, le crédit destiné aux encouragements aux Beaux-Arts de 89 500 à 135 000 francs.

à Évariste Fragonard le plafond de la salle des séances, mais il avait négligé de demander l'approbation ministérielle ; Thiers, alors ministre, vit les travaux commencés, s'indigna de leur médiocrité et les fit suspendre. Il demanda à la Chambre un crédit complémentaire de 30 000 francs pour effacer l'esquisse de Fragonard et obtenir d'un autre artiste — il pensait à Ingres, — un plafond « qui serait un des plus beaux du monde ». Mais il eut beau s'emporter, déclarer, à la tribune, que l'œuvre commencée était mauvaise et « déshonorerait tout à fait le bâtiment », la Chambre refusa de le suivre. Aux applaudissements de la majorité, un certain Dumellet s'écria : « que les arts étaient une bien belle chose ; mais que dans un moment où l'on était gêné de toutes parts sous le rapport de nos finances, il fallait cependant savoir l'arrêter [1] ».

IV. — Louis-Philippe s'était, comme duc d'Orléans, créé la réputation d'un amateur libéral, affable et généreux. Aux Salons, ses achats avaient toujours été importants. La galerie du Palais-Royal avait une notoriété méritée : on y voyait le *Gustave Vasa* d'Hersent, des œuvres de Vernet, de Delaroche, de Delacroix. Il affectait d'être l'ami des artistes.

Devenu roi, il conserva les mêmes allures. Sa complaisance à poser était proverbiale [2]. Quand Ingres revint de Rome en 1840, il lui fit les honneurs de Versailles et l'invita à Neuilly à un concert dont le programme avait été composé pour plaire aux goûts de l'artiste [3]. Il reçut Cornélius, en 1838, comme une puissance. Sa familiarité avec les peintres avait donné prétexte à quelques anecdotes malignes

1. Séance du 24 février 1834.

2. J. Janin, *Salon de* 1839 (*L'Artiste*, 17 mars 1839, p. 256).

3. Louis Flandrin, *Hippolyte Flandrin*, p. 144.

qui circulaient dans les ateliers. On racontait qu'il entrait parfois sans bruit, par une porte secrète, dans la salle où Horace Vernet travaillait à Versailles, et qu'un jour, « Horace, non averti de sa présence, tout au feu de l'improvisation l'avait, dans un malencontreux élan de recul, culbuté sur son royal revers [1] ». Dans l'atelier d'Alaux, il s'était trouvé brusquement en face de Pils qui, armé d'un mousquet, posait pour un ligueur, et il s'était enfui fort effrayé [2].

La bonhomie, qui autorisait ces anecdotes puériles, n'était pas uniquement de surface. Elle s'associait à une bienveillance très réelle et aussi à un désir d'action personnelle sur les arts. M. de Montalivet, qui fut, en ces questions, le collaborateur le plus direct et le plus actif de Louis-Philippe, a fait, après 1848, l'apologie de l'œuvre accomplie par son ancien maître et son livre [3] garde, dans le panégyrique, un ton si mesuré, il apporte tant de faits précis qu'il mérite considération. Nous apprenons que Louis-Philippe a dépensé, à Versailles, 6600000 francs pour achats ou restaurations de peintures et sculptures, qu'il a consacré plus de dix millions aux achats pour les musées.

Aux heures où le public n'y était pas admis, le roi parcourait les salles du Salon, le crayon à la main. Il dressait une liste d'œuvres, la communiquait au Directeur des musées pour recevoir ses observations et ce travail servait de base aux achats comme aux récompenses [4]. Pour Versailles, il ne se contenta pas de désigner les artistes, il examina leurs esquisses ou leurs toiles et exigea, à l'occasion, des modifications ou des retouches. La *Fédération* de Couder faillit

1. Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, p. 81.

2. Claretie (d'après Becq de Fouquières), *Peintres et sculpteurs*, t. I, p. 166.

3. De Montalivet, *Louis-Philippe, liste civile*. 1851.

4. De Montalivet, *op. cit.*, p. 123. Ces faits nous sont confirmés pour 1831, par le *Journal des Artistes*, 21 août 1831, pp. 32 et 135.

ainsi être refusée et fut l'objet de longues et laborieuses négociations[1].

Dans quel sens s'est exercée une action si importante ? Le goût de Louis-Philippe a été l'objet de maint sarcasme : on s'est moqué de sa sympathie pour Alaux, auquel furent, effectivement, confiées plus de soixante commandes[2] et on lui a attribué cette confession : « Alaux peint bien et dessine bien; il n'est pas cher et il est coloriste[3]. » On lui a reproché les 840 000 francs alloués à Horace Vernet.

Il est vrai qu'il apportait dans les beaux-arts des préoccupations particulières : « l'art... n'était pas pour lui un but, il dédaignait un peu la forme, quand elle ne s'attachait pas à la vérité », il cherchait, dans les toiles, une représentation fidèle de l'histoire et voulait « donner à l'art une direction exclusivement historique et nationale ». Cette conception dont j'emprunte la formule à M. de Montalivet[4] a présidé à la création du Musée de Versailles et en est la condamnation.

Il convient d'ajouter, en toute impartialité, à ces traits une contre-partie. Louis-Philippe n'avait pas le goût très pur, mais il avait les tendances les plus libres. Son avènement ne fut pas envisagé sans appréhension par les classiques. On craignit qu'il ne vînt « servir les vœux et fortifier les espérances du parti romantique[5] ». Lorsque le roi

1. De Montalivet, *op. cit.*, pp. 118-121. Alaux, chargé de peindre l'*Assemblée de* 1596, avait imaginé des draperies rouges. Un jour, le roi apporta la preuve que la salle était tendue de bleu et l'artiste dut modifier ses fonds. (Eugène Guillaume, *Jean Alaux*, dans les *Notices et Discours*, p. 137.)

2. E. Guillaume, *loc. cit.*, p. 133. — *Journal des Arts et de la Littérature*, 1837, p. 152.

3. Théophile Silvestre, *Les artistes français*, 1878, p. 290.

4. De Montalivet, *op. cit.*, p. 117 ; — Véron dans ses *Mémoires d'un bourgeois de Paris* (IV, p. 175), a presque littéralement copié ce passage.

5. F. (Farcy). *Les Beaux-Arts sous Louis-Philippe.* (*Journal des Artistes*, 28 août 1831, p. 158).

désigna Champmartin pour exécuter son portrait officiel, ce fut, dans le camp académique, une véritable explosion de fureur[1]. Devant ces récriminations, devant l'attitude de l'Institut, Louis-Philippe ne crut pas devoir se poser en champion du Romantisme, mais il ne cessa de protester, avec discrétion, contre toute velléité de proscription, intervint parfois, nous le verrons, auprès du jury, pour l'engager au libéralisme[2]. Il confia à Delacroix à Versailles deux importantes commandes, bien qu'il n'eût pas de sympathie personnelle pour son art et, s'il le fit, ce n'est pas certainement pour obéir à l'opinion publique presque universellement hostile au maître[3].

La création du Musée de Versailles fut, sans doute, une initiative déplorable et les millions de travaux qui y furent confiés à des peintres auraient pu être plus intelligemment employés ; mais, en d'autres circonstances, l'action du roi n'appelle que l'éloge. Ce fut lui qui, dès le début de son règne, rendit les Salons annuels. Il ne tint pas à lui que l'art du vitrail ne renaquît en France ; enfin la formation du musée espagnol au Louvre, malgré sa destinée brève, eut, nous le verrons, une réelle efficacité sur l'évolution réaliste.

Autour du roi régnait pour les arts une atmosphère de sympathie. Plusieurs membres de sa famille avaient des

1. *Journal des Artistes*, 11 septembre 1831.

2. Louis Viardot (*Le Siècle*, 19 mars 1837) ; — Théophile Gautier (*La Presse*, 27 mars 1844).

3. « Le roi Louis-Philippe », écrit Léon Riesener (cité par Burty. *Lettres de Delacroix*, p. XVI), « n'aimait pas sa peinture... Pour les *Croisés*, Delacroix avait proposé une esquisse fort belle. M. de Cailleux lui fit entendre que le roi désirait, autant que possible, un tableau qui n'eût pas l'air d'être un Delacroix. C'est au respect humain et non à l'estime que nous devons ce que nous avons de lui dans les galeries de Versailles. » Ces affirmations me sont suspectes. Le choix de Delacroix était une hardiesse et, pour la grande majorité des contemporains, un scandale. Quant aux prétendus conseils de M. de Cailleux, il est évident qu'ils n'ont eu sur le maître aucune influence regrettable.

relations amicales avec des artistes[1] et pratiquaient, avec plus ou moins d'assiduité, quelque art[2]. La reine Marie-Amélie peignait des fleurs, le duc d'Orléans dessinait, la duchesse d'Orléans était élève de Paul Huet, connu pour républicain, et sut lui inspirer une sympathie fidèle[3] ; le duc de Nemours avait pris des leçons avec Eugène Lami et faisait de l'aquarelle. Le mérite de la princesse Marie d'Orléans dépassait celui d'un amateur. Élève d'Ary Scheffer, elle avait composé trois cartons pour les verrières de Saint-Saturnin de Fontainebleau[4]. On sait qu'elle était sculpteur, et Versailles conserve sa *Jeanne d'Arc* à laquelle les orléanistes ont fait une popularité qui n'est pas tout à fait effacée. Le duc d'Aumale, tout jeune, acquérait des œuvres d'art aidé des conseils d'Eugène Lami[5]. Passant à Rome en 1843, il ne manquait pas d'aller visiter la villa Médicis[6].

Parmi ces bonnes volontés, la plus agissante fut celle du duc d'Orléans. Lié avec des peintres, familier d'Ary Scheffer, de Decamps, de Dupré[7], il ne se crut pas tenu à la même réserve que son père et fut le champion avoué des romantiques. Dès 1831, il était dénoncé, comme tel, à l'indignation publique : « L'héritier du trône », écrivait-on dans le *Journal*

1. Delacroix s'indignait du sans gène de Decamps qui allait chez le duc de Montpensier « avec une cravate noire fripée, à dessins, et un gilet de couleur fané ». (*Journal*, 22 février 1847, 2. I. p. 271). Mais le prince ne se formalisait pas de ces incorrections.

2. Sur la famille royale, De Montalivet, *op. cit.*, pp. 124, 131, 374.

3. René-Paul Huet. *Paul Huet*, p. 28-39.

4. Briffault. *Le duc d'Orléans*, 1842, p. 51.

5. Lemoisne, *Lami*, p. 77.

6. Lapauze. *Histoire de l'Académie de France à Rome. Direction de Schnetz*. (*Nouvelle Revue*, 15 avril 1909, p. 492).

7. Une légende d'atelier veut qu'un jour, le duc d'Orléans allant rendre visite à un peintre, la concierge l'ait prié de remettre à l'artiste un pantalon qu'elle venait de raccommoder, commission dont le jeune prince se serait acquitté en toute simplicité. Cette aventure arriva-t-elle chez Decamps ou chez Dupré (Hustin, *Dupré* dans *L'Art*, janvier 1899), est-elle authentique ? Je laisse ce grave problème en suspens.

des Artistes[1], « trempe aussi, sans s'en douter, dans la conspiration artistique. Livré, dit-on, à l'influence d'un jeune artiste doué d'un talent original, d'un talent à part, mais qui ne saurait jamais faire école[2], il est détourné de toute estime pour les œuvres de haut style et ne fait cas que des œuvres soudaines et désordonnées où brillent l'imagination et l'adresse à défaut de savoir. » Le duc d'Orléans devait justifier ces appréhensions. En 1833, il donnait des commandes à Ingres, à Delaroche, à Tony Johannot, à Roqueplan, à Paul Huet. Il entrait en lutte ouverte avec le jury, protégeait Barye exclu des Salons et lui commandait un surtout de table monumental. Ses sentiments étaient si bien connus que lorsqu'en 1836, l'*Hamlet* de Delacroix fut refusé, on annonça qu'il s'était rendu acquéreur de l'œuvre proscrite. L'information se trouva fausse mais elle était vraisemblable[3]. A la mort du duc de Blacas, quelques officieux mirent en avant le nom du duc d'Orléans pour sa succession à l'Académie des Beaux-Arts. Cette suggestion ne fut pas entendue et l'*Artiste* en exprima le regret dans un article panégyrique où il exaltait le prince, protecteur de Decamps, de Cabat, d'Eugène Delacroix, de Scheffer, de Barye ; « M. le duc d'Orléans », ajoutait-on, « est l'ami de M. Ingres, et s'il était plus riche, M. Ingres n'eût pas travaillé pour le duc de Luynes[4]. » Le duc d'Orléans allait devenir possesseur de la *Stratonice* et obtenir du peintre « l'immortalité d'un portrait[5] ».

1. 28 août 1831, p. 158.

2. Il s'agit évidemment d'Ary Scheffer.

3. *L'Artiste*, 1836, t. XI, pp. 119 et 132.

4. *L'Artiste*, 2 février 1840.

5. Briffault, *Le duc d'Orléans*, 1842. — Delaborde, *Ingres*, pp. 258-259 et 346. — La *Stratonice* avait été commandée pour le prix de 5000 francs. Le duc d'Orléans, quand il vit l'œuvre, doubla la somme. Il usa du même procédé généreux pour l'*Assassinat du duc de Guise* de Paul Delaroche. (Gruyer, *Chantilly*, p. 405 note 1 et 425).

Lorsqu'en 1842 l'accident de la route de Neuilly interrompit brusquement de magnifiques espérances, Briffault, dans l'éloge du prince, ne manqua pas de rappeler que « toutes les belles témérités de l'art moderne trouvaient en lui une providence vivante qui les consolait des dégoûts et des injustices[1] ». Dans son testament, le duc d'Orléans n'avait pas oublié « son ami Ary Scheffer[2] ».

V. — L'action personnelle du roi et des princes ne s'étendait évidemment pas à toutes les sommes dépensées en leur nom. L'administration de la liste civile était parfois responsable. Lorsque l'on proposait à Sigalon de peindre le duc d'Orléans couronné à une distribution de prix[3], le choix d'un tel sujet devait appartenir au zèle de quelque employé.

Une remarque analogue s'impose pour la dispense des crédits du budget. Quand Thiers était ministre, il agissait, sans doute, par lui-même. Ce fut lui qui confia à Delacroix les plafonds de la Chambre des députés. A d'autres moments les bureaux gardaient les initiatives. Il s'y rencontrait des hommes distingués. Cavé, qui fut nommé directeur des Beaux-Arts en 1839, eût une action très étendue et très discrète[4]. Il était lié avec Delacroix, surtout avec Jean Gigoux qui eut souvent à se louer de cette amitié puissante[5].

Les bureaux étaient assaillis par les députés. Ceux-ci votaient malaisément des crédits pour les arts, mais ils étaient toujours disposés à solliciter une commande pour

1. Briffault, *op. cit.*, p. 50. — Quelques mois auparavant, Alphonse Karr, dans les *Guêpes* de janvier 1842 (pp. 28-29), rapportait une conversation du duc d'Orléans avec Paul Delaroche au sujet de l'*Hémicycle* : le prince reprochait à l'artiste d'avoir oublié Le Brun et Palladio.

2. *Bulletin de l'Ami des Arts*, 1843. Tome I, p. 35.

3. Laviron et Galbaccio, *Salon de* 1833, p. 237.

4. *L'Artiste*, 1er décembre 1839. — Son portrait par Ingres (Exposition Ingres no 47) revèle un homme fin, courtois et très habile.

5. Isidore Gosse, *Diogene au Salon de* 1846, pp. 22 et 23.

leurs protégés[1]. Ils réchauffaient leur popularité en obtenant des tableaux pour les églises[2] ou les musées de leur circonscription[3]. Parfois se liaient des intrigues compliquées : en 1839, *l'Urbain Grandier* de Jouy promis à Lyon fut conquis, pour Bordeaux, de haute lutte par Dalos, député de la Gironde[4] ; la *Justice de Trajan* de Delacroix faillit prendre le même chemin et ne fut pas sans peine réservée à Rouen[5]. La *Thétis* d'Ingres, achetée en 1834, fut donnée à la ville d'Aix par l'influence de Thiers malgré le désir de l'artiste qui désirait la voir à Toulouse[6].

Des artistes se trouvèrent lésés par ces marchandages. Hippolyte Flandrin réclamait pour Lyon, sa ville natale, *le Christ et les enfants*, son tableau de 1839, que le gouvernement lui avait acheté. Ce désir dicté par la reconnaissance, par un souci naturel de notoriété locale, était légitime. Mais Guizot désirait être agréable à ses électeurs de Lisieux, et c'est dans leur minuscule musée que l'œuvre de Flandrin fut enterrée[7].

La presse se plaignit souvent de « la dictature bureaucratique des commis d'une administration tracassière[8] », elle déplora l'incohérence administrative et la répartition détes-

1. A. Desbarolles, *Notes sur la vie d'artiste* dans *le Bulletin de l'Ami des Arts*, t. I, p. 294, sqq. — Une requête de Couder à M. d'Argout pour être chargé de peintures à la Chambre des députés, février 1832, porte en marge la mention : particulièrement recommandé par M. Guizot (Archives Nationales F^{21} 584). On trouvera de nombreux exemples analogues au dossier F^{21} 585.

2. « Nos églises, tant de ville que de campagne, se recommandent plus que jamais au bon vouloir de nos députés. » (Th. Burette, *Salon de* 1840 dans la *Revue de Paris*, avril 1840).

3. Voir aux Archives Nationales (F^{21} 5) un dossier fort amusant au sujet de l'envoi de la *Médée* de Delacroix à Lille.

4. *L'Artiste*, 15 décembre 1839.

5. *Bulletin de l'Ami des Arts*, t. I, p. 82. — Archives Nationales F^{21} 5.

6. Archives Nationales F^{21} 7.

7. Louis Flandrin, *Hippolyte Flandrin*, pp. 74 et 75.

8. Laviron, *Salon de* 1834, pp. 5 et 6.

table des commandes[1]. Ces doléances étaient, en partie, fondées. Il est évident à qui a parcouru les églises et les musées de France que des travaux importants furent donnés à des peintres médiocres ou détestables. Mais les commandes étaient extrêmement nombreuses : en 1841, selon le calcul de Louis Peisse[2], sur 108 « tableaux plus ou moins dignes de l'épithète d'*historique* » qui figuraient au Salon « 54 étaient déjà achetés par la liste civile, les ministres ou la ville de Paris ». Au Salon de 1844 on voyait 41 tableaux commandés par l'État[3]. Il ne faut pas oublier les travaux exécutés sur place, dans les monuments publics, dans les églises : au Luxembourg, au Palais-Bourbon, à l'École des Beaux-Arts, à la Cour des comptes, à Notre-Dame-de-Lorette, à Saint-Germain-l'Auxerrois, etc. Comment s'étonner, dans cet ensemble, de la présence d'œuvres faibles ?

Nous serions en droit de nous indigner si les maîtres véritables ou les esprits originaux avaient été évincés. Or, si l'on en excepte les paysagistes, envers lesquels le gouvernement eut le tort de ne pas montrer plus de clairvoyance que la presque totalité des contemporains, il n'est pas d'artistes audacieux à qui la monarchie de Juillet ait refusé l'occasion de signer une grande page. Les novateurs, les Orsel, les Flandrin, les Chassériau, les Mottez, ont tenté sur de vastes surfaces leurs expériences[4]. Ils ont pu se produire après Delacroix, Devéria, Johannot ou Ingres et le gouver-

1. Jules Janin, (*L'Artiste*, 1833, t. V, p. 170, sqq) ; — A. Decamps (*le National*, 19 mars 1834) ; — Gustave Planche (*Revue des Deux Mondes*, 1837, p. 767) ; — Théophile Gautier (*Revue de Paris*, avril 1841, p. 154) ; etc.

2. *Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1841.

3. *Les Beaux-Arts*, édités par Curmer, t. III, p. 19.

4. Une partie de leurs travaux ont été commandés par la Préfecture de la Seine, mais il est évident que ni M. de Bondy, ni Rambuteau son successeur, ni la commission municipale n'agissaient contre les désirs du gouvernement.

nement a eu d'autant plus de mérite à les soutenir que l'Institut et une partie de la presse l'encourageaient à une attitude toute contraire.

L'examen des livrets du musée du Luxembourg vient confirmer ces observations[1]. Delacroix, Delaroche, Eug. Devéria, Robert Fleury, Ingres, Schnetz, Ary Scheffer, Sigalon y figurent en 1830. En 1834, parmi les nouveaux, à côté de Biard, Jolivard ou Steuben, je vois Brune, Dauzats, Larivière, Odier, Poterlet, Rioult, Henri Scheffer, Ziégler; Delacroix, à cette date, a trois tableaux (*Dante et Virgile, les Massacres de Scio, les Femmes d'Alger*), Ary Scheffer en a deux (*les Femmes souliotes, le Larmoyeur*). En 1836, les nouveaux sont moins intéressants, je relève les noms de Decaisne et Gallait; Beaume, Redouté et Rémond qui avaient disparu depuis 1832 rentrent en scène avec des œuvres nouvelles; par contre, Ingres qui n'avait qu'un petit tableau (*Roger délivrant Angélique*) ne figure plus dans la galerie. Les années suivantes virent entrer des œuvres de Clément Boulanger, de Champmartin, de Couture, de Glaize, de Gleyre, des deux Hesse, de Jalabert, d'Alfred Johannot, des paysages d'Achard, d'Aligny, de Cabat, de Paul Huet. Ingres reprit place avec *la Remise des clefs à saint Pierre* et *Cherubini*.

Sans doute ce relevé accuse des lacunes déplorables, les paysagistes novateurs sont presque tous éliminés. On s'explique mal l'absence de Decamps. Pourtant il faut reconnaître que les tendances les plus diverses ont été admises. L'art traditionnel, loin de régner en maître au Luxembourg, y est, à peine, mieux représenté que ses rivaux[2].

1. On en trouvera la bibliographie dans le Catalogue de 1863.

2. Philippe de Chennevières, dans la préface du catalogue du musée du Luxembourg et M. Léonce Bénédite, ont esquissé l'histoire de ce musée. Une monographie complète reste à écrire. Elle offrirait le plus haut intérêt et éclairerait aussi l'histoire de nos collections provinciales.

VI. — La bourgeoisie est devenue la classe dominante. Ses membres les plus distingués se piquent de goût et les deux hommes qui la représentent peut-être le mieux, Thiers et Guizot, n'ont pas seulement été des amateurs : ils ont été, à leur heure, des critiques d'art. Guizot a écrit, en 1810, un *Salon* remarquable et, en 1816, un curieux *Essai sur les limites qui séparent et les liens qui unissent les Beaux-Arts*[1]. Quant à Thiers, on sait qu'averti par Gros il salua, en 1822, la gloire naissante de Delacroix[2], et l'on n'ignore pas qu'il fut, toute sa vie, un protecteur actif, sinon toujours très éclairé, des arts[3].

La bourgeoisie, en général, est moins passionnée pour le beau que ses deux chefs ; les plaintes sont générales que provoque son avarice ; pourtant la majorité des artistes, ne pouvant escompter les commandes royales, sollicite son appui et elle exerce sur la production artistique une influence prépondérante.

Elle fait, tout d'abord, prédominer le tableau de chevalet. Rares sont les amateurs ayant une galerie et, surtout, une galerie où les œuvres de grandes dimensions puissent prendre place. Les bourgeois achètent des cadres pour les accrocher dans leurs salons. Les peintres se trouvent donc amenés à délaisser les grandes toiles ou à ne les aborder que sur commande. Quand ils ne travaillent pas pour l'État, ils exécutent des toiles de chevalet. « Dans nos démocraties modernes », écrit Alexandre Barbier[4], « où les richesses sont éparpillées, où la toute-puissance réside de fait dans les classes moyennes, il faut, bon gré mal gré, que l'art

1. Les deux opuscules ont été réimprimés dans les *Essais sur les Beaux-Arts en général*.

2. Léon Rosenthal, *La Peinture romantique*, p. 92.

3. Jean Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, p. 255 ; — Amaury Duval, *L'Atelier d'Ingres*, p. 55.

4. *Salon de* 1836, p. 38. Même idée dans l'*Artiste*, 1844, p. 162

s'accommode au goût des nouveaux maîtres, qu'il se rapetisse au niveau de leur fortune, qu'il se proportionne à l'exiguïté de leurs demandes sous peine de mourir à l'hôpital. »

Les artistes ne se résignent pas sans regret à cette nécessité. Depuis David, ils sont habitués à ne pouvoir exprimer la moindre pensée, ni traduire la plus simple forme sans user de proportions colossales ; le préjugé public mesure l'envergure des œuvres à leurs dimensions et on ne cherche pas de la grande peinture sur des petites toiles. Aussi ne manque-t-il pas de critiques pour déplorer ce fait social et pour en annoncer les pénibles conséquences. « Ce qui était jadis le partage de quelques-uns est devenu », écrit-on en 1839, « la prétention de tous ;...dorénavant n'attendez rien de grand de vos artistes.., ce sera la moyenne propriété qui paiera, et on lui en donnera pour son argent.., vous aurez du petit, du joli, du soigné et du bien conditionné ; mais du grand, jamais [1]. » « Le goût des grands ouvrages, le goût du grand style », dit-on encore, « s'affaiblit de plus en plus [2]. »

Il est clair que l'on confond ici deux phénomènes concomitants mais distincts. Un salon exigu n'entraîne pas nécessairement des goûts mesquins ; mais il est vrai, que dans le temps que nous étudions, les goûts mesquins se sont souvent rencontrés chez les possesseurs de salons exigus.

Pour un amateur intelligent comme Paul Périer, protecteur de Théodore Rousseau, il se trouva trop d'acheteurs peu raffinés auxquels suffisaient des œuvres d'une technique médiocre et d'une conception vulgaire. De telles œuvres se

1. Alexandre Barbier, *Le Salon de* 1839, pp. 15-16.

2. Gustave Planche *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1847). Par contre, l'auteur anonyme du *Salon de* 1833 dans *Le National* (25 mars 1833) explique fort bien pourquoi les artistes peuvent et doivent se résigner à n'avoir « pas plus d'envergure que Nicolas Poussin, lequel faisait tenir tout le déluge dans une toile de quatre pieds ».

sont multipliées sous la monarchie de Juillet. Le fait divers sentimental, la charge peinte, ont couvert les parois des Expositions. Pour toucher une clientèle indifférente aux idées, quelques peintres se sont laissés aller à la fantaisie superficielle ; d'autres, moins scrupuleux, ont glissé dans l'équivoque et la grivoiserie.

« Les œuvres d'art d'une originalité trop indépendante », écrit Alexandre Decamps[1], « d'une exécution trop hardie, effarouchent les yeux de notre société bourgeoise, dont l'esprit étroit ne peut plus embrasser ni les vastes conceptions du génie, ni les généreux élans de l'amour de l'humanité. L'opinion marche terre à terre ; tout ce qui est trop vaste, tout ce qui s'élève au-dessus d'elle lui échappe. » La suite de ces études montrera le bien-fondé de ces doléances.

Plus d'un écrivain a protesté contre l'esprit de la bourgeoisie, Théophile Gautier a proféré de magnifiques déclamations :

> Tout est grêle et mesquin dans cette époque étroite...
> Le riche, gorgé d'or, marchande son salaire...
> Par d'ignobles pensers la foule poursuivie,
> Sans avoir compris rien, retourne à son comptoir[2].

Plaintes superbes et vaines. Plus avisés ceux qui, constatant le fait inéluctable[3], essayent d'en tirer le meilleur parti. « Le public », écrit avec clairvoyance Ténint[4], « quelques-uns s'en montrent trop dédaigneux. Qu'on le sache bien, l'art est fait pour lui et doit être compris par lui ! Ce qu'il

1. *Le National*, 18 mars 1838.

2. Théophile Gautier, *A Jehan Duseigneur*. Poésies complètes, t. II, p. 162.

3. « Le bourgeois, écrit sèchement Baudelaire (*Salon de* 1845, p. 2), est fort respectable, car il faut plaire à ceux aux frais de qui l'on veut vivre. »

4. *Album du Salon de* 1842, p. 3.

ignore, daignez le lui apprendre[1]... et ce n'est pas là un acte de pure bienveillance qu'on vous demande. Vous êtes bien autrement intéressés dans la question : *il y va pour vous de la vie ou de la mort...* Les fortunes sont amoindries. Les communautés religieuses ont disparu... aujourd'hui la municipalité règne seule et la municipalité est faite avec le public.., elle ne comprend pas encore l'utilité de l'art. Si vous vous tenez dans l'isolement et dans l'ombre, vous laisserez l'art se perdre, vous faillirez à votre cause. »

« Aujourd'hui que l'art se modifie et tend à descendre dans la famille », lit-on par ailleurs[2], « aujourd'hui qu'il veut se plier à nos mœurs et à notre vie nouvelle, c'est le public qui doit lui servir, en quelque sorte, de Léon X, de Médicis et de Napoléon. »

La multiplication des portraits est une des conséquences les plus saillantes du mécénat bourgeois. Il n'est point nécessaire d'aimer l'art pour désirer une image peinte. La vanité, l'égoïsme, l'amitié ou l'amour y conduisent suffisamment. « Le bourgeois qui a son portrait à l'huile, méprise son voisin qui a son portrait à l'aquarelle ; il ne rend pas le salut à celui qui a son image en lithographie[3]. » Au salon de 1834 il y a 650 portraits[4], il y en a 500, sur 2 000 ouvrages exposés, en 1841[5], 673 en 1844[6]. Ce débordement provoque d'amusantes colères contre les bourgeois, leurs goûts, leurs figures et leurs costumes : « Notre frac moderne », prétend

1. [Le bourgeois] « ne demanderait pas mieux que d'aimer la bonne peinture, si ces messieurs [les critiques] savaient la lui faire comprendre et si les artistes la lui montraient plus souvent ». (Baudelaire, *ibidem.*) — Voir surtout la remarquable apostrophe « au bourgeois » qui sert d'introduction à son Salon de 1846.

2. Annet et Trianon, *Examen critique du Salon de* 1833, p. IV.

3. Maurice Alhoy, *Les séances de l'atelier* (*Musée pour rire*, 1839).

4. *L'Artiste*, 1834, p. 123.

5. L. Peisse, *Salon de* 1841 (*Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1841).

6. *Les Beaux-Arts*, t. III, p. 49.

Henri Heine, « a réellement quelque chose de si prosaïque au fond qu'on semble ne pouvoir le placer dans un tableau que par manière de parodie [1]. » Alphonse Karr abonde sur le même thème et Théophile Gautier lui doit une de ses plus truculentes improvisations : « Toutes les têtes », s'écrie-t-il, « sont de la plus consciencieuse hideur. Ce sont des mufles, des hures et plus souvent des groins, presque jamais une face humaine... Il faut convenir que les peintres de portraits modernes sont les plus malheureux de tous les hommes. Jamais, à aucune époque, le costume n'a été aussi contraire au développement des arts du dessin. On ne saurait rien imaginer de plus laid, de plus pauvre, de plus mesquin que les vêtements que nous sommes obligés de porter et que les peintres qui se livrent à cette désagréable occupation de nous présenter en duplicata sont forcés de copier avec une scrupuleuse exactitude : nous ne sommes pas d'une beauté exorbitante, mais nous pourrions être un peu moins horribles assurément... Imaginez un peu l'Apollon du Belvédère en personne, avec des sous-pieds, un gilet à châle, un col de chemise et un rouleau de carton pelucheux sur le chef : quel pantin grotesque cela ferait [2] ! »

Est-il nécessaire de souligner ce qu'il y a de spécieux dans ces déclamations ? Le seul portrait de *Bertin l'aîné* suffirait à en affirmer l'inanité. D'ailleurs, en dehors des arguments esthétiques qu'il serait trop facile d'accumuler, il convient de noter que le portrait fait vivre l'artiste : par conséquent, il l'émancipe. Celui qui a vendu quelques portraits peut trouver le loisir et la liberté de couvrir des toiles sans souci de l'acheteur, par amour pur de l'art : « Je désire », écrivait Chassériau le 23 novembre 1840, « faire beaucoup de portraits pour me faire connaître d'abord, gagner de l'argent ensuite,

1. Henri Heine, *Salon de* 1831 (*De la France*, 1833, p. 318).
2. *Salon de* 1837 (*La Presse*, 13 et 18 mars 1837).

afin d'acquérir l'indépendance nécessaire qui me permettra d'accomplir les devoirs d'un peintre d'histoire[1]. » L'auteur de *Lacordaire* et des *Deux sœurs* ne faisait pas, au reste, uniquement des portraits par contrainte.

En résumé la bourgeoisie achète : elle achète surtout des œuvres de chevalet ou des portraits ; les tendances qu'elle favorise sont loin d'être toutes recommandables ; elle encourage la production artistique sans contribuer, au contraire, à élever le niveau de l'art.

Aussi les écrivains d'opposition démocratique escomptent-ils le jour où les artistes pourront élargir leur clientèle et s'adresser au peuple. « Si les États despotiques », écrit Charles Blanc en 1845[2], « ont été favorables au développement de l'art, c'est uniquement à cause de l'énorme concentration de capitaux dont peut disposer un seul homme dans ces sortes de gouvernements. Or rien n'empêche que la même concentration n'existe dans les démocraties, avec cette différence que le protecteur, alors, c'est tout le monde. Associer les hommes, grouper les richesses, réunir en faisceau tant de ressources dispersées, voilà quelles sont les futures conditions de la prospérité de l'art et de son rayonnement. »

Beau rêve, mais de réalisation lointaine. En attendant, le peuple est incapable de payer ; il l'est, peut-être aussi, de comprendre.

VII. — On rassemblerait, sans peine, des anecdotes curieuses ou piquantes sur les artistes qui vécurent sous la monarchie de Juillet. Il est malaisé, au contraire, de dégager, de tant de traits épars, quelques faits synthétiques. Cet effort, nous le poursuivons ici. Il s'entend qu'une grande prudence y est nécessaire et qu'on ne songe pas à ramener

1. Valbert, *Chassériau*, p. 48.
2. *Salon de* 1845 (*La Réforme*, 16 mars 1845).

à une physionomie unique des tempéraments et des existences différents. Des portraits tranchés surgissent, au premier appel, dans nos mémoires. C'est Delacroix, issu d'un milieu officiel, fils d'un préfet, frère d'un général, d'instinct et d'éducation raffinés, de manières aristocratiques, de relations distinguées ; Corot, simple et bonhomme, vivant, modestement mais sans souci, de la pension que lui fait son père ; Ingres menant la vie d'un bourgeois, rangée et serrée ; Horace Vernet entouré de bruit et de tapage, Paul Delaroche, gourmé dans sa redingote.

Par quels point se rapprochent des individualités si distinctes? Est-ce pour débuter dans la vie d'une façon bruyante, insouciante, désordonnée ? Tant de charges écrites ou peintes pourraient donner à le penser. Je les connais et je m'y amuse mais j'ai peine à croire que les jeunes peintres aient répondu en général au modèle que nous proposent Daumier, Gavarni, Louis Huart, Félix Pyat ou Henri Mürger [1]. Le type du *rapin* [2] a réussi : il est devenu populaire et, dès lors, on l'a repris à satiété, mais je n'en ai point retrouvé les caractères dans les biographies des maîtres. Ceux-ci ont eu, comme tous les jeunes gens, leurs heures de tapage et de folie, ils ont revêtu parfois des tenues extravagantes ; mais, loin d'être des paresseux, ils ont été, tous, des travailleurs acharnés. Par cette ardeur au travail, ils se ressemblent dès le seuil de la vie [3].

1. Louis Huart. *Le rapin* (*Le Musée pour rire*, 1842) — Félix Pyat. *Les artistes* (*le Nouveau tableau de Paris*, 1834, t. IV). — Henri Mürger. *Scènes de la vie de Bohême* (publiées dans le *Corsaire Satan* à partir de 1845).

2. Remarquons en passant que le mot *rapin* a commencé à cette époque seulement à prendre son sens actuel. Il désignait d'abord avec plus de précision l'élève factotum d'un peintre, celui qui râclait les palettes, ébauchait les fonds et faisait au besoin une commission, un peu auxiliaire, un peu domestique, un peu ami. En ce sens Jamar était le rapin de Géricault, Andrieu de Delacroix.

3. Chateaubriand, au livre IV des *Mémoires d'Outre-tombe* (livre écrit en 1839 revu en 1846), fait une description brillante des dehors tapageurs des

Les rapins, au reste, n'étaient pas tous turbulents ou débraillés. La plupart des ateliers d'élèves étaient tumultueux. Paul Delaroche encourageait les plaisanteries traditionnelles, parfois un peu grosses ou brutales [1]. Ingres ne les tolérait pas. Ses disciples prenaient l'allure solennelle du grand homme qui daignait les instruire ; ils étaient persuadés de la gravité de leur mission et cette morgue impatientait Delacroix [2].

Les caricaturistes ont opposé l'allure des peintres classiques à celle des romantiques. Le classique a les cheveux coupés court, le menton rasé, il est vêtu avec simplicité : tout en lui évite d'attirer l'attention. Son atelier est austère, orné de quelques estampes anciennes et de plâtres antiques. Du romantique qu'ils n'aiment pas, car ils sont presque toujours intolérants ou rétrogrades, les humoristes donnent deux types différents : tantôt le romantique est débraillé ; sous un large feutre mou aux vastes bords il abrite une chevelure hirsute, une barbe négligée, ses vêtements sont extravagants et peu soignés ; tantôt, il affecte l'élégance d'un fashionable ; ses cheveux frisés se relèvent sur son front, sa barbe pointue lui donne un air séduisant et fatal ; les grands revers de sa redingote, sa taille mince font honneur à son tailleur. Bohème ou dandy, il s'applique à arrêter le regard. Son atelier, encombré d'objets disparates, empruntés surtout au Moyen Age et à l'Orient, est un bric-à-brac.

Tout cela est amusant, mais superficiel ou simpliste. Il y a certainement eu des modes dans les ateliers, mais ces travers n'ont affecté que les très jeunes artistes. Ni le portrait de Decamps, ni même celui de Delacroix ne répondent au

artistes, pour exalter ensuite leur endurance à la misère, leur esprit de dévouement et d'abnégation. (Ed. Biré, t. I, pp. 483-484.)

1. Voir deux lettres de Clément Faller datées de 1842 (Girodie. *Faller*, p. 12). — Paul Baudry a raconté dans ses lettres la réception qui lui fut faite à l'atelier Drolling en 1844. (Ephrussi. *Paul Baudry*, pp. 12-13.)

2. *Journal*, 9 février 1847.

signalement conventionnel du romantique. Trop d'exemples, au reste, autour de nous, nous avertissent du peu de rapport qu'il y a, souvent, entre l'allure des artistes et leur art pour que nous attachions grande importance aux épigrammes sur les costumes. Je serais tenté de ne retenir de ces badinages, plus intéressants pour l'histoire des mœurs que pour l'histoire de l'art, que l'observation qui s'applique aux ateliers. Le choix des objets dont les peintres s'aident dans leur travail, l'atmosphère dont ils s'entourent traduisent des prédilections intimes et amènent des contrastes pittoresques aisés à résumer dans un dessin.

A défaut de ressemblance extérieure, c'est par leur valeur morale que se rapprochent les artistes. Ils ont subordonné leur vie à un idéal. « J'ai tout rêvé », disait Gleyre en 1835, « même un nom glorieux [1]. » Tous pourraient faire une semblable confession. Plus encore que la gloire, écho extérieur et qui peut se refuser, ils veulent réaliser l'œuvre qu'ils portent en eux. Médiocres ceux qui recherchent les succès faciles, la considération, les honneurs. Les meilleurs marchent obstinément dans la voie qu'ils ont choisie, sûrs de leur force intime. Cet immense orgueil est celui de Delacroix, d'Ingres, de Rousseau, de Corot, d'autres moins grands [2].

Ils ne font pas uniquement des sacrifices de vanité. Leur intransigeance les frappe d'une façon plus effective, les maintient dans la misère ou la médiocrité. Ils n'en sont pas ébranlés : « Nous n'avions jamais le sou », disait Rousseau [3],

1. Charles Clément, *Gleyre*, p. 109.

2. Une lettre écrite de Rome par Claude Lavergne, le 27 juin 1836, peut être invoquée comme témoignage typique de volonté tendue et de labeur acharné (Lavergne. *Claudius Lavergne*, p. 10).

3. Albert Wolf. *Cent chefs d'œuvre*, p. 22. — « L'argent », écrivait Gérôme (Moreau-Vauthier. *Gérôme*, p. 88), « avait peu de place dans notre existence, nous étions des pauvres ; mais ça nous était égal, car nous n'avions pas de besoins et la vie ne nous coûtait pas cher. »

« mais nous ne causions jamais d'argent, car l'argent n'entrait pour rien dans notre ambition. »

La confession est véridique. En ce temps-là, la grande industrie se développe, une fièvre de lucre s'empare des classes moyennes, le mot d'ordre est de s'enrichir, mais les peintres ne sont pas encore atteints par le mal. Les considérations matérielles ne les touchent pas. S'ils ont de l'argent, ils le dépenseront avec insouciance. Ils achètent des étoffes rares et des bibelots coûteux. Ils ont des plaisirs de princes. En 1833, chez Alexandre Dumas, dans des décors auxquels ont travaillé Delacroix[1] et Barye, près de Barye déguisé en Tigre du Bengale, de Rossini en Figaro, de Musset en Paillasse, on se montre Delacroix en Dante, Nanteuil en soudard, Camille Roqueplan en officier mexicain, Champmartin en pèlerin de la Mecque[2]. Quel contraste, si l'on pénétrait dans l'intérieur de ces artistes !

Ils sont capables, par contre, de supporter la misère avec héroïsme. Diaz[3], Yvon, Baudry, etc. ont eu les débuts les plus difficiles. Constant Dutilleux inscrit ses dépenses : « Déjeuner, 3 sous de pain, 1 sou de fromage. Dîner : 17 sous. Logis 17 francs par mois, bottes comprises[4]. » Hamon a vécu dans le dénûment le plus triste : « Les mendiants ont des amis », disait-il ; « mais les malheureux qui ne veulent pas être mendiants, n'ont pas d'amis. C'est une secte à part. Être plus pauvre qu'un mendiant, c'est assez rude. Eh bien ! j'ai été dans la catégorie de ces gens-là[5]. » Dans l'atelier de Delaroche, où il montrait, avec un sourire de philosophe, ses pieds nus dans ses chaussures trouées, à

1. *Le roi Rodrigue* de l'ancienne collection Chéramy fut peint par Delacroix pour cette fête.

2. *L'Artiste*, 1833, t. V, p. 119.

3. A. Wolf, *Cent chefs-d'œuvre*, p. 42.

4. Chesneau. *Peintres et statuaires romantiques*, p. 172.

5. Hoffman, *Jean-Louis Hamon* (1904).

la fin des séances, il recueillait les croûtes de pain laissées par les dessinateurs pour faire le soir « une bonne petite soupe[1] ».

Heureux ceux qui pouvaient s'asseoir à côté de Gérôme, de Gustave Boulanger et de Picou à la table du *Père Laffitte* où le plat coûtait 25 centimes et le légume 3 sous[2].

Ces épreuves pouvaient se prolonger; des peintres végétaient plusieurs années sans que leur obstination fût vaincue[3]. L'adversité développait des vertus rares : Gleyre refusait d'accepter la moindre rétribution de ses élèves[4]; Dupré louait un atelier pour Théodore Rousseau[5]; Trimolet, Steinheil, Meissonier, Daubigny et Geoffroy Dechaumes formaient une association singulière : chacun d'entre eux devait, à son tour, travailler pendant un an librement pour son art aux frais de ses associés qui accepteraient, pour vivre, des besognes[6].

A ce moment, sous l'influence de Fourier et de ses disciples, une idée plus large de la solidarité se répandit parmi les artistes. Dès 1830, la *Pétition nationale* de Jeanron demandait « qu'une retenue de 2 p. 100, faite sur la totalité des sommes dépensées annuellement pour l'encouragement des Beaux-Arts, servît à fonder des secours pour les artistes âgés, reconnus incapables de pourvoir à leurs besoins ainsi que pour leurs veuves, » et que le produit de la vente des livrets des Salons appartînt aux artistes.

1. Moreau-Vauthier, *Gérôme*, p. 29; — voir encore Claretie. *Peintres et sculpteurs. Hamon.*

2. Eug. Véron, *Les coulisses artistiques*, pp. 246-247.

3. Champfleury, dans ses *Souvenirs et portraits de jeunesse*, XVI, après avoir dépeint avec humour des physionomies de rapins, parle de leur misère et de leur travail héroïques et conclut : « ceux qui ont résisté à cette vie furent des corps à l'épreuve, car il en est mort plus d'un qui n'a pu réaliser les rêves de gloire auxquels tout était sacrifié. »

4. Moreau-Vauthier, *Gérôme*, p. 72.

5. Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, p. 27.

6. Henriet, *Daubigny*, p. 16 sqq. — Gréard, *Meissonier*, p. 29.

En 1831, un certain Fradelle exposait, à la Société libre des Beaux-Arts, un projet d'association de secours mutuels entre artistes. Ce projet remarquable en plusieurs points, ne put avoir de suites parce que son auteur, inexpérimenté dans les questions d'assurances, proposait des cotisations annuelles énormes.

Dans les années qui suivirent, on parut moins préoccupé de venir en aide aux artistes malheureux que de resserrer les liens entre les artistes en pleine activité. En 1834, on discutait la formation d'un club; on espérait même que le roi fournirait un local et l'on escomptait la jouissance du Palais-Royal. Louis-Philippe ne répondit pas à cet espoir [1]. L'idée fut abandonnée, puis reprise en 1835, à la nouvelle de la fondation à Nantes d'un cercle d'artistes [2]. Nous savons que ce fut souvent un sujet de conversation pour Ary Scheffer, Decamps, Delacroix, Barye, Chenavard et Rousseau réunis autour de la table frugale de Dupré [3]. Ainsi préparé, le cercle des Arts se constitua en 1836 [4]. Son existence fut brillante mais éphémère.

Enfin, le 7 décembre 1844, se fondait sous l'initiative du baron Taylor, selon un plan modeste et durable, l'association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. Elle eut un succès vif et immédiat [5].

Tous les artistes, sous la monarchie de Juillet, furent-ils, comme ceux dont j'ai évoqué la physionomie, les militants laborieux, héroïques, et généreux d'un idéal? Non assurément. Il y eut des égoïstes, des intrigants, des gens mesquins et jaloux. Leurs vilenies nous sont dénoncées, nous

1. *L'Artiste* 1834, t. VIII, pp. 96, 227, 274.

2. *L'Artiste* 1835, t. IX, p. 13.

3. Sensier, *Théodore Rousseau*, p. 123.

4. *L'Artiste* 1836, t. XII, p. 265; 1837, t. XIV, p. 225 — *L'Art en Province*, t. II, p. 110.

5. *Journal des Artistes* 5 et 11 avril 1846; rapport de Dauzats.

sommes initiés à l'art d'escamoter une commande [1]. Le Pierre Grassou de Balzac [2] est, par plus d'un côté, le prototype du Garnotelle des Goncourt [3]. Ce ne sont que des ombres à un beau tableau et, avec Jules Breton qui vécut une partie de ces heures, nous serions tentés de nous écrier : « O belle époque, toute frémissante d'enthousiasme et de générosité ! [4] »

VIII. — Les artistes travaillent pour les bourgeois, c'est-à-dire pour leurs pairs. Un tel fait est nouveau et il semble qu'il devrait être favorable à l'art : les peintres, délivrés de la domesticité de l'ancien régime ou de la protection hautaine des grands seigneurs, pouvant devenir les amis de leurs clients et les associer à leurs propres sentiments par un commerce de chaque jour. Bien au contraire, jamais le divorce ne fut plus grand entre les artistes et leurs acheteurs.

La similitude des conditions est tout extérieure. Il se peut que tel peintre soit plus riche que le client dont il fait le portrait, mais il est certain qu'il n'a pas pour l'or une semblable estime. Le bourgeois n'est ni prodigue, ni généreux, ni héroïque. Tout le choque chez l'artiste : les vertus comme les défauts. Il n'admet le désordre ni dans la tenue, ni dans la vie ; il ne comprend pas qu'on puisse sacrifier des réalités tangibles à un idéal. Il est d'autant moins indulgent pour la misère de l'artiste qu'il ne songe pas encore à l'exploiter. Il ignore que l'on peut acheter à de jeunes peintres révolutionnaires, à un très faible prix, des toiles qui, vingt ans

1. A. Desbarolles, *Notes sur la vie d'artiste* (*Bulletin de l'ami des arts*, t. I, pp. 325-331).

2. Balzac, *Pierre Grassou* (dans *Babel, publication de la Société des gens de lettres*, t. II, p. 367).

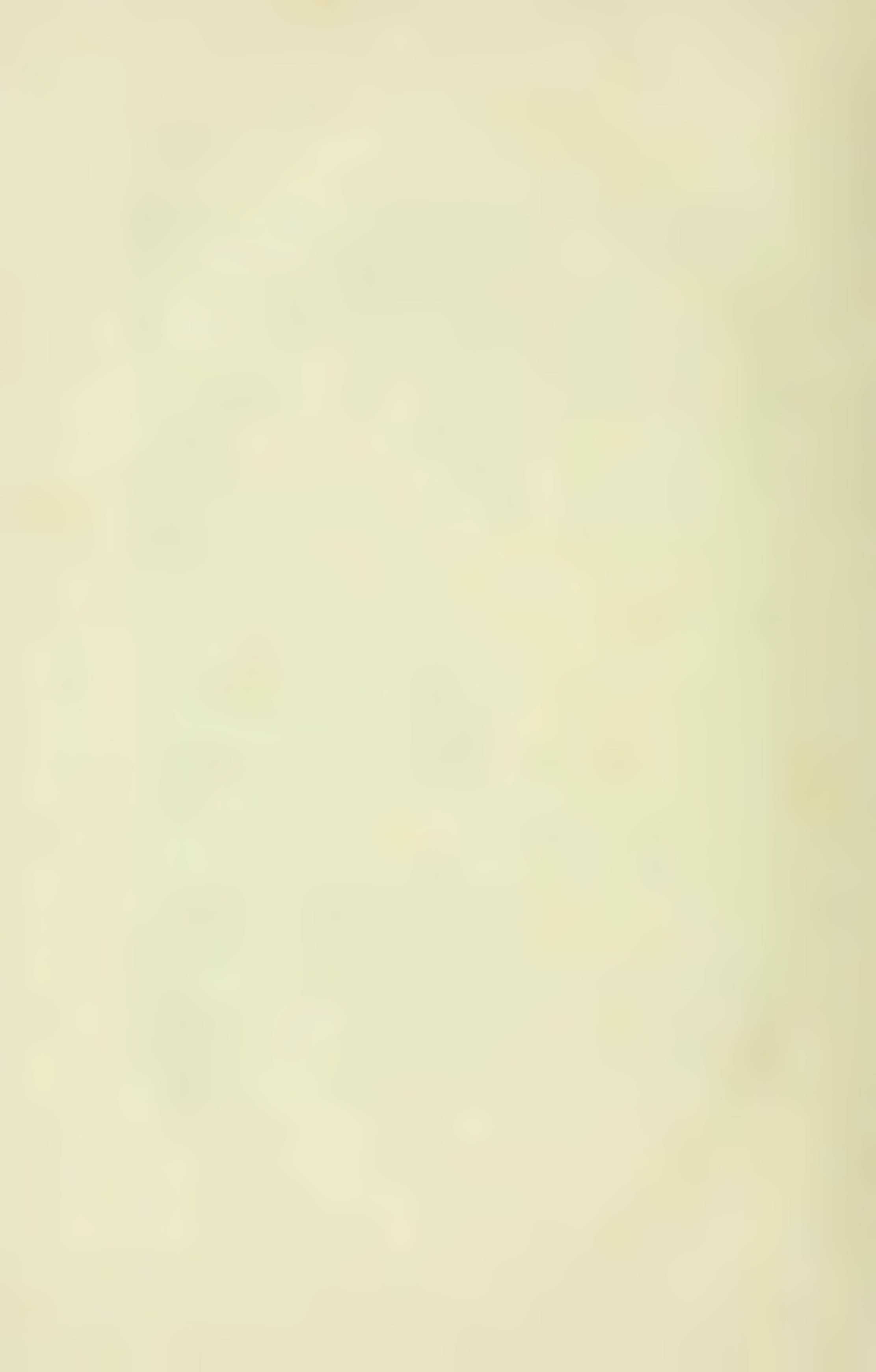
3. *Manette Salomon*, passim.

4. *Nos peintres du siècle*, p. 58.



EUGÈNE LAMI. — LA LECTURE DU CONTRAT

(Ancienne collection Alexis Rouart.)



plus tard, se revendront très cher, et ne fait pas de la constitution d'une galerie un placement de père de famille.

D'autres raisons isolent l'artiste du bourgeois. Stendhal annonçait que les deux chambres amèneraient dans les salons « une foule de gens fort estimables, fort honorables, fort riches, mais privés par leur éducation de ce tact fin nécessaire pour les Beaux-Arts [1] ». Il semble, en effet, que les bourgeois de ce temps aient eu une culture artistique rudimentaire. On ne leur fait pas seulement les reproches que l'on n'a cessé de leur adresser depuis lors : d'avoir des goûts mesquins, d'encourager l'art médiocre, d'ignorer le génie ; l' « épicier » de Balzac ne se contente pas d'admirer Dubufe, Vigneron, le musée de Versailles et *Jane Grey* [2] ; il ne suffit pas à *Monsieur Prud'homme* de sacrifier Eugène Delacroix à Duval le Camus père ou à Pingret [3], on leur prête encore des quiproquos, des admirations stupides, des étonnements naïfs. La bourgeoise qu'Henri Monnier met en scène avec le peintre qui fait son portrait [4] ressemble plus, par son ignorance, sa sottise, son manque d'usage, à son ancêtre Mme Jourdain qu'à son arrière petite-fille notre contemporaine. Toute part faite aux déformations comiques et aux exagérations voulues, on devine à travers ces témoignages, un type social qui a, depuis lors, singulièrement évolué.

L'éducation artistique de la bourgeoisie commence, à vrai dire, pendant la période que nous étudions. Sensibles d'abord aux « lithographies coloriées représentant des baigneuses, des batailles de M. Horace Vernet, aux nudités en plâtre copiées sur les drôlesses de la rue Bréda et faites

1. *Promenades dans Rome*, t. I, p. 145 (édition Calmann Lévy).

2. Balzac, *L'épicier* (*Les Français peints par eux-mêmes*, t. I).

3. Champfleury, *Monsieur Prudhomme au Salon de* 1846 (*Corsaire Satan*, 26 mars 1846).

4. *Scènes populaires* (1839). *Le peintre et le bourgeois*.

pour elles [1] », les bourgeois achèteront bientôt les tailles-douces de Goupil. Les Salons annuels, les journaux concourront à les initier. Pour le présent, le nombre des bourgeois qui se plaisent au commerce des artistes est fort restreint.

Delacroix inscrivait un soir sur son *Journal :* « Dîné chez M. Thiers. Je ne sais que dire aux gens que je rencontre chez lui et ils ne savent que me dire [2]. » Aujourd'hui, dans des milieux plus modestes, il trouverait des gens instruits et curieux d'art et des jeunes filles qui lui donneraient des leçons d'esthétique.

Le bourgeois et l'artiste ne se fréquentent donc pas. Le bourgeois redoute l'artiste pour son esprit, pour ses mœurs. Quelques écrivains semblent justifier ses défiances : ni les Hulot [3], ni les Guillaume [4] ne se félicitent d'avoir accueilli dans leurs familles le comte Steinbock ou Théodore de Sommervieux. Jérôme Paturot est la victime du peintre Oscar [5].

Les artistes méprisent le bourgeois ; ils vivent entre eux par groupes fermés et reconstituent, sous mille formes, des cénacles.

L'art et le public perdent également à ce divorce. Le public est privé d'un ferment qui aurait élevé ses idées et développé son goût. Les artistes ne trouvent pas dans les bourses bien garnies le concours qui leur serait nécessaire. Ils en arrivent à considérer la faveur publique comme un signe de médiocrité, à la mépriser et à s'exalter dans leurs conceptions personnelles sans tenir compte des sentiments de leurs contemporains. Joseph Bridau « était cher au cénacle

1. Hippolyte Castille. *Les hommes et les mœurs sous Louis-Philippe* (1853), p. 336.

2. *Journal*, 26 janvier 1847, t. I, p. 246.

3. Balzac, *La cousine Bette*.

4. Balzac, *La maison du chat qui pelote*.

5. Louis Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*. 2e Partie, I, II, X et XX.

précisément à cause de ce que le monde bourgeois eût appelé ses défauts [1] ». « Ce qui nous plaît dans l'*Ecce Homo* de M. Comayras, » écrit avec superbe Théophile Gautier [2], « c'est un oubli sauvage et féroce de tout ce qui peut plaire aux bourgeois électeurs ou éligibles. » De là un isolement redoutable dont Thoré, dans une lettre à Théodore Rousseau, signalait tous les dangers [3].

Quoi qu'il en soit, et bien qu'ils dussent souffrir de ne pas rencontrer chez leurs clients un appui moral, les artistes en comparant leur situation sociale avec celle qu'ils occupaient autrefois avaient lieu de se réjouir. Une ascension progressive et ininterrompue grandissait, chaque jour, l'estime dans laquelle ils étaient tenus [4]. Quelques amis impatients auraient désiré davantage. M. Poirier n'aspirait pas seul à la pairie. En 1841 et 1842, *l'Artiste* mena une campagne pour faire entrer quelques peintres dans la haute assemblée [5] ; il mettait en avant les noms de Paul Delaroche, de Hersent, d'Horace Vernet et, en tête, celui d'Ingres. Cette campagne échoua, mais ceux qui l'avaient menée reçurent plus tard satisfaction lorsqu'Ingres fut nommé sénateur par Napoléon III.

IX. — Jusqu'à 1830 les Salons n'avaient fourni aux artistes que des occasions assez rares de contact avec le public. Sous la Restauration, cinq expositions avaient été ouvertes en quinze ans ; la dernière datait de 1827. En 1830, au lendemain de la Révolution, eut lieu, au Luxembourg, une exposition remarquable, d'un caractère à la fois actuel et rétros-

1. Balzac, *Un grand homme de province*.

2. Théophile Gautier, *Salon de* 1838 (*La Presse,* 13 avril 1838).

3. *L'Artiste*, 16 juin 1844, p. 102.

4. Jal, *Les soirées d'artistes* (*Le livre des cent et un* [1831], t. I, pp. 109-145).

5. Une réclamation analogue avait été formulée à la Société libre des Beaux-Arts, le 6 novembre 1832, mais l'assemblée avait passé à l'ordre du jour (*Journal des Artistes*, 11 novembre 1832).

pectif[1]. On y voyait, à côté des portraits de *M. et Mme Pécoul* par David, des œuvres de Gérard, Girodet, Guérin, Gros, Abel de Pujol en face de toiles de Clément Boulanger, de Delacroix ou de Schnetz. Très intéressante et susceptible de donner sur l'état de l'art en France des renseignements précieux, cette exposition ne s'était ouverte, en somme, qu'à quelques artistes. Elle ne répondait pas aux désirs et aux besoins de la masse des peintres.

Aussi, dès 1831, une pétition couverte des noms des maîtres les plus renommés [2] réclamait-elle du roi la création de Salons annuels. Le succès du Salon de 1831, « vrai miracle pour le temps où il fut ouvert[3] », vint soutenir cette supplique. En 1832, le choléra empêcha l'ouverture d'une exposition officielle [4]. Enfin, le 13 octobre 1833, le roi répondait aux instances de la Presse, et, contre le sentiment de l'Institut [5], il signait l'ordonnance qui établissait l'annuité des Salons [6]. Tous les ans, désormais, le Salon se renouvela avec une parfaite régularité. Il s'ouvrit d'abord, le 1er mars, puis, à partir de 1841, le 15 ; il durait trois mois avec une période de clôture pour le remaniement des salles. On y entrait librement les Dimanche, Mardi, Mercredi, Jeudi et Vendredi de 10 à 4 heures ; le Samedi, réservé aux porteurs de billets, les salles n'ouvraient qu'à 11 heures ; l'exposition était fermée le lundi.

1. *L'Explication des ouvrages... exposés dans les galeries de la chambre des pairs au profit des blessés des* 27, 28 *et* 29 juillet 1830 comporte 348 numéros, dont 307 pour les peintures.

2. Parmi les signataires figurent Decamps, Scheffer, Gros, Abel de Pujol, Ingres, Heim, Isabey, Delaroche, Johannot, Devéria, Schnetz, près de Roman, David d'Angers, les Ramey et Barye.

3. *L'Artiste*, premier article du premier numéro.

4. Une exposition privée se fit au Musée Colbert au profit des indigents cholériques. Malgré la participation de Gros, Scheffer, Gigoux, Granet, Decamps, Charlet et Delacroix, elle était, dit *l'Artiste* (1832, p. 198) « d'une faiblesse regrettable ».

5. Gustave Planche dans *l'Artiste* 1832, p. 131.

6. L'ordonnance est donnée *in extenso* dans *l'Artiste* 1833, t. II, p. 135.

Comme sous la Restauration, le Salon se tenait au Louvre dans les salles mêmes du Musée[1] qui se trouvaient ainsi dérobées au public pendant le temps de l'exposition et aussi pendant la période nécessaire pour la préparer et la déménager, c'est-à-dire, pendant près de la moitié de l'année. Un état de choses si préjudiciable à l'art souleva de fréquentes protestations[2]. David d'Angers réclamait la construction d'un édifice spécial affecté aux expositions[3].

Ces doléances ne furent pas entendues. Le gouvernement jugeait, peut-être, qu'il importait à la dignité de l'art que les expositions se tinssent au Louvre. « Hors du Louvre », proclamait Louis Peisse, un des rares défenseurs du *statu quo*, « il n'y aurait plus de Salon, il n'y aurait que des boutiques de tableaux[4]. »

Il s'en faut d'ailleurs que le Louvre offrît pour l'Exposition un local vraiment approprié. Sans parler de la sculpture exposée dans des conditions déplorables, il n'y avait guère que le Salon Carré où les toiles fussent bien en lumière[5]; la galerie de bois était un purgatoire jusqu'au bout duquel le public ne se risquait guère[6]. Aussi les compétitions et les intrigues pour la place des œuvres étaient-elles très

1. Jusqu'en 1831 on décrochait les tableaux du musée pendant l'exposition. En 1831 on les masqua par des planches et tentures qui coûtèrent 40.000 francs (*Le National*, 2 mai 1831).

2. Voir, par exemple : *l'Artiste* 1832, p. 3 ; 1834, p. 237 ; 1835, pp. 9 et 62. — Gustave Planche, *Salon de* 1833 (*Revue des Deux Mondes*). — Louis Viardot, *Salon de* 1837 (*Le siècle*, 2 mars 1837). — *Bulletin de l'alliance des arts*, 25 mars 1843 ; — Arthur Guillot, *Salon de* 1845 (*Revue indépendante*, 25 mars 1845, p. 234) ; — Eugène Delacroix, *Journal*, 1844, p. 202, etc...

3. Lettre dans le *Journal des Artistes*, 25 mars 1838.

4. Louis Peisse, *Salon de* 1843 (*Revue des Deux Mondes*, p. 104).

5. En 1845 la *Smalah* recouvrait les *Noces de Cana ;* en 1847 *l'Orgie romaine* eût le même et dangereux honneur. (Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, p. 101).

6. Amans de Ch. et A. dans une brochure sur le *Salon de* 1839 nous donnent des renseignements fort intéressants sur la place assignée cette année-là aux principales œuvres.

vives[1] et certains artistes influents faisaient plusieurs fois déplacer leurs toiles, peu satisfaits qu'ils étaient de l'effet produit dans leurs pérégrinations successives[2].

Privilégiés, au reste, les artistes qui forçaient les portes du Salon. Sous la Restauration les opérations du Jury n'avaient jamais eu un caractère tout à fait régulier. Ce jury permanent était constitué par le Directeur des musées assisté de quelques membres de l'Académie, de quelques administrateurs et amateurs[3]. Le comte de Forbin y exerçait une influence prépondérante et les artistes se louaient de lui. Des peintres en renom faisaient porter leurs œuvres après l'ouverture du Salon et cherchaient même par des retards calculés à produire une émotion plus vive. C'est dans ces conditions que Girodet avait exposé *Pygmalion* en 1819, et Gérard *Sainte Thérèse* en 1827. A partir de 1831, aucune dérogation ne fut admise aux règles fixées pour l'envoi des tableaux : c'est ainsi que les *Pêcheurs de l'Adriatique*, de Léopold Robert, ne purent, en 1835, être exposés.

Le nombre des envois n'était pas limité. La réception des œuvres fut confiée d'abord par Louis-Philippe à l'Académie des Beaux-Arts tout entière. Les artistes, qui avaient espéré la liberté, s'indignèrent de voir des musiciens parmi leurs juges[4]. Ils obtinrent satisfaction sur ce point : la section de musique fut écartée du jury par l'ordonnance d'octobre 1833.

Le temps matériel laissé au jury était, par lui-même, insuffisant[5] : on calculait qu'il ne pouvait consacrer une minute

1. Pierre Durand, *Revue de Paris le Siècle*, 15 mars 1842.

2. F. et T. Châtelain, *Les Prométhéides*, 1833, p. 137.

3. M. Schneider a relevé dans les Archives du Louvre les noms des membres du jury sous la Restauration (*Quatremère de Quincy*, p. 328-330).

4. En 1833 le compositeur Berton présida, en qualité de président de l'académie des Beaux-Arts, aux opérations du jury.

5. D'après un article anonyme de *l'Artiste* 1840 (2e série, t. VI, p. 397), les opérations du jury auraient été modifiées à cette date pour prévenir toute hâte. Cette modification, si elle s'est effectuée, n'a pas produit de résultat sensible.

à chaque tableau. Il lui arriva de commettre des méprises et de refuser des toiles de ses propres membres[1]. De plus l'Institut prétendit se constituer en champion des saines doctrines : il ferma le Louvre, non seulement aux peintres insuffisants, mais à ceux dont les conceptions lui paraissaient dangereuses[2].

Ni Géricault, ni Devéria, ni Delacroix, n'avaient été en 1819, 1822, 1824 ou 1827 arrêtés aux portes du Louvre. Les proscriptions étaient alors inconnues[3] et un Salon des refusés, ouvert en 1827, avait confirmé par son extrême médiocrité le libéralisme du jury[4].

Le jury de la monarchie de juillet fut absurde et féroce. Il proscrivit les artistes suspects sans souci de leur valeur, de leur notoriété. Comme aucun tableau n'était soustrait à son jugement, qu'il n'y avait ni « hors-concours » « ni exempts », nul n'échappait à cet « aéropage tombé en enfance[5] ».

Les protestations éclatèrent de toutes parts. Presque tous les articles consacrés aux Salons de 1833 à 1847 débutent par une attaque violente et justifiée contre l'Institut[6]. Je n'ai rencontré, au contraire, qu'une seule apologie du Jury ; elle est de Balzac : à l'entendre, « sans le choix de l'Académie,

1. En 1843 les paysages de Bidauld avaient été d'abord ainsi éliminés (A. Karr. *Les Guêpes*, mai 1842. p. 52).

2. Il arriva, mais d'une façon exceptionnelle, que des œuvres furent refusées pour raisons politiques. En 1835, un dessin de Chenavard, *Le jugement de Louis XVI*, fut exclu parce que l'artiste avait figuré parmi les conventionnels Philippe Egalité. « Quelqu'un », disait-on dans le *Charivari* (25 mars 1835), « y a vu un coquin de sa famille. » Le dessin évincé fut d'ailleurs exposé publiquement au musée Colbert.

3. M. Schneider, à l'aide des Archives du Louvre, a relevé des exclusions prononcées par le jury de 1824. (*Quatremère de Quincy*, p. 329). Ces exclusions sont très bénignes et n'atteignent parmi les novateurs que Devéria qui avait alors dix-neuf ans et dont on laisse passer 9 toiles sur 12. (Le Daubigny dont on refusa une vue du Père-Lachaise ne peut être qu'Edme-François, père de l'illustre paysagiste.)

4. Léon Rosenthal, *La peinture romantique*, pp. 108-109.

5. Charles Blanc, *Salon de* 1839 (*Revue du Progrès*, 15 mars 1839, p. 269).

6. Il est inutile de les citer; ils sont légion. Signalons pourtant les diatribes de Laurent Jan dans son *Salon de* 1839, pp. 23-24.

il n'y aurait plus de Salon, et sans Salon l'art peut périr[1] ». Mais Balzac aimait à se singulariser. La réprobation publique ne parvint, au reste, ni à adoucir, ni à décourager le Jury.

Est-il nécessaire d'insister sur des persécutions dont le souvenir ne s'est pas effacé et que l'on a déjà fréquemment évoquées[2]? Oui, sans doute, si l'exemple des erreurs passées peut empêcher le retour de violences semblables en en marquant à la fois la stupidité et l'impuissance. Puissent ceux qui rêveraient d'enrayer par la force les tentatives révolutionnaires nouvelles se souvenir de l'opprobre qui pèse aujourd'hui sur ceux qui voulurent barrer la route à Delacroix ou à Théodore Rousseau !

En 1834, le Jury arrête l'*Ermite de Copmanhurst* de Delacroix, des tableaux de Rousseau[3]. En 1835, Tony Johannot, Decamps sont ses victimes[4]. En 1836, la liste s'allonge : *Hamlet* de Delacroix, le *Roi Lear* de Louis Boulanger, le *Crépuscule* de Marilhat, une *Bataille* de Dupré et Lami, le *Christ en croix* de Tassaert, un paysage de Rousseau, un tableau de Clément Boulanger, un portrait de Gigoux sont écartés par le jury, qui frappe en même temps parmi les sculpteurs, Antonin Moine, Fratin, Préault et Etex[5].

Un portrait du peintre fashionnable, Champmartin, avait d'abord subi le même sort ; reconnu à temps, il fut repêché[6]. La presse s'étant emparée de cet incident, Champmartin, dans une lettre qu'il rendit publique, protesta qu'il n'avait jamais eu à se plaindre du Jury[7]. Cette démarche fut fort

1. *Pierre Grassou* (dans *Babel*, t. II, p. 369).

2. M. de Fourcaud les a en partie, rappelées dans ses études sur Rude, (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890, 3e période, t. IV, p. 386-389).

3. A. Decamps, *Le Musée*, 1834, pp. 12 et 13. — *L'Artiste*, 1834, II, pp. 65 et 237.

4. *L'Artiste*, 1835, pp. 64, 67, 105 : liste des refusés, p. 169.

5. *L'Artiste*, 1836, pp. 72 et 83. Comme les années précédentes, *l'Artiste* donne la lithographie de plusieurs œuvres refusées.

6. *L'Artiste*, 1836, p. 83.

7. *Le National*, 8 mars 1836.

mal accueillie par la critique assez mal disposée, d'ailleurs, envers l'artiste[1].

Amaury Duval, en 1837, partage le sort de Riesener (*Vénus*), de Gigoux (*Antoine et Cléopâtre*) et de Calamatta[2], *La bataille de Taillebourg* n'est reçue que grâce à l'intervention discrète de Louis-Philippe[3]. Le Jury, en 1838, se montre plus traitable. La *Médée* de Delacroix est accrochée à une place d'honneur. *Antoine et Cléopâtre* de Gigoux, refusé l'année précédente, est admis[4]. Ce n'est qu'une surprise, et 1840 voit recommencer les proscriptions. Quatre portraits de Gigoux, l'*Apothéose de la princesse Marie* par Guichard, *Diane surprise* de Chassériau, une *Vue de Venise* de Cabat, tout l'envoi de Théodore Rousseau, des dessins de Grandville sont repoussés. *Trajan* de Delacroix, d'abord refusé, est, au repêchage, reçu à une voix de majorité[5]. Nouveau répit en 1841[6]. En 1842, l'*Allée des Châtaigniers* de Rousseau est évincée. En 1843, une hécatombe : l'*Odalisque* d'E. Devéria, la *Mort de Messaline* de Louis Boulanger, un tableau de Couture, succombent avec les paysages de Corot, de Dauzats, de Français, de Paul Huet[7]. Un portrait d'Hyppolyte Flandrin, d'abord refusé, n'est admis que sur l'intervention d'Ingres qui a menacé, si l'on ne rendait pas justice à son élève, de démissionner de l'Institut[8]. En 1844, le Jury, selon Louis Peisse[9], « a reçu nombre de morceaux précédemment refusés et s'est amusé à en recevoir de très

1. Alexandre Barbier, *Salon de* 1836, pp. 75-77.

2. *L'Artiste*, 1837, p. 49. Cette année, tout l'envoi de Barye est refusé.

3. Louis Viardot, *Salon de* 1837, 19 mars 1837.

4. *L'Artiste*, 1838, p. 54.

5. Théophile Gautier. *Salon de* 1840 (*La Presse*, 11 mars 1840).

6. « Le jury... cette fois a soulevé moins de plaintes. » (Eug. de Montlaur, *Salon de* 1841. *Revue du Progrès*, 1er mai 1841, p. 263).

7. Duseigneur, Préault, Barye, Antonin Moine subissaient les mêmes rigueurs. (Eug. Pelletan, *Salon de* 1843 dans *La sylphide*, p. 252).

8. *L'Artiste*, 1843, p. 176.

9. *Le Salon de* 1844 (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril, p. 338-339)

mauvais, sans doute pour montrer ce que serait un Salon soustrait à son inspection. Cette prétendue leçon porte à faux » car on ne s'est pas plaint de la sévérité mais de l'incohérence du Jury.

Allons jusqu'au bout. L'*éducation de la Vierge* de Delacroix et sa *Madeleine*, la *Cléopâtre* de Chassériau, la *Nativité* de Riesener, deux paysages de Paul Huet sont refusés en 1845[1]. Mottez, Diaz, Riesener, Corot, Gudin, Flers et Decamps sont partiellement ou totalement exclus en 1846[2]. Enfin, en 1847, le jury que la révolution de Février doit balayer, l'année suivante, exerce encore une dernière fois ses rigueurs sur R. Lehmann, Chassériau, Champmartin, Galimard, Alexandre Hesse, Gigoux, Corot, Daubigny, Odier, Guignet, Boissard, Penguilly l'Haridon, Desgoffe, Haffner, O. Gué, Beaume, Pingret, etc.

Qu'on nous pardonne cette énumération longue bien qu'incomplète : elle nous dispense de qualifier des actes que la postérité n'a pu réparer qu'en partie. Pour quelques artistes sans doute, un refus au Salon devint, ce qu'avait été au XVIIIe siècle, pour les écrivains, un emprisonnement à la Bastille, une consécration de notoriété. *Antoine et Cléopâtre* de Gigoux[3], fut couvert de fleurs, en 1837, pour faire pièce au Jury ; l'année suivante, quand le tableau fut exposé, la critique lui fut très sévère.

A côté de ces hasards favorables et exceptionnels, combien d'artistes ont été découragés, meurtris. Les uns ont perdu la confiance en eux-mêmes, les autres se sont exaspérés. Ils ont été moins connus, moins achetés par le grand public mis en défiance. Ils ont moins produit. Surtout, ils n'ont pas recruté d'élèves ; ils n'ont pas eu sur le goût public l'influence qu'ils auraient dû prendre. Nous leur avons res-

1. *L'Artiste*, 1845, p. 163.
2. *L'Artiste*, 1846, p. 30.
3. Au musée de Bordeaux.

titué le rang auquel ils avaient droit ; nous révérons leurs noms et leurs œuvres, mais nous ne pouvons réparer le dommage causé à leurs contemporains, à la marche de l'art français, par la suspicion dont ils furent l'objet.

La proscription, au reste, n'a pas atteint une forme seule d'art : elle n'a pas visé les seuls Romantiques : elle a frappé les paysagistes de toutes les tendances et nous avons vu aussi que les élèves d'Ingres n'ont pas été épargnés. Elle s'est attaquée à tout ce qui était vivace ou nouveau.

A quels sentiments l'Institut a-t-il obéi ? En certains cas, certainement, il n'a pas compris la valeur des œuvres qu'il condamnait. Pour des yeux habitués aux paysages de J.-V. Bertin ou de Rémond, les toiles de Dupré ou de Rousseau devaient être d'incompréhensibles barbouillages. Le plus souvent, l'Institut a évincé des œuvres dont il savait le mérite mais dont il jugeait les tendances funestes. Il a procédé selon une conception qui nous paraît fausse mais qu'il estimait légitime et qu'il a appliquée avec persévérance. Enfin, en plusieurs occasions, il a voulu protester contre le libéralisme de Louis-Philippe et de la direction des Beaux-Arts. Alphonse Karr l'en accuse formellement et il le démontre pour l'année 1847 : « M. Chassériau auquel on a confié la peinture d'une chapelle a été repoussé... M. Odier qui a reçu l'année dernière la croix d'honneur » a été refusé. « On a refusé le buste du duc d'Aumale par Vilain[1]. »

L'Institut fut-il tout entier coupable et est-il possible de préciser les responsabilités ? Bien qu'architectes et sculpteurs fussent appelés à juger les peintres, il paraît bien que c'est la section de peinture dont l'avis devait prévaloir[2]. Or

1. *Les Guêpes illustrées*, mars 1847, pp. 18 et 19. — Cf. Clément de Ris. *Salon de* 1847. (*L'Artiste* 14 mars 1847, p. 18.)

2. La section de peinture était formée en 1830 par Bidauld, Garnier, Gérard, Granet, Gros, Guérin, Heim, Hersent, Ingres, Le Thiers, Meynier, Thévenin, C. Vernet, Horace Vernet. Après la mort de Le Thiers (1832), Meynier (1832), Guérin (1833), Gros (1835), Carle Vernet (1836), Thévenin

quelques membres de cette section même blâmaient l'attitude de leurs collègues et finirent par dégager leur responsabilité en s'abstenant de prendre part aux opérations du Jury. Paul Delaroche et Horace Vernet se retirèrent les premiers et leur exemple fut suivi par Drolling, Hersent, Ingres et le sculpteur David d'Angers [1]. Ils n'osèrent, d'ailleurs pas, malgré les objurgations qui leur étaient adressées, aller au delà de cette protestation passive. Ni Paul Delaroche, ni Horace Vernet, malgré les bruits qui coururent en 1836 [2], ni Ingres, malgré l'éclat de 1843, ne donnèrent leur démission. Ils n'agirent pas, mais ils laissèrent faire et l'on peut estimer que leur courage fut insuffisant.

Leur résignation laissa plus libres les défenseurs enragés de la tradition. Parmi les membres siégeants, l'opinion, dont il est bien difficile de contrôler les affirmations, attribuait à Abel de Pujol un libéralisme qui lui valait une sorte de popularité : on lui en savait d'autant plus gré que ses propres tendances étaient plus étroitement académiques. En 1843, si l'on en croit Alphonse Karr, il se serait retiré après la deuxième séance à cause du refus du *Michelet* par Couture en disant à ses collègues « ni vous ni moi ne sommes capables d'en faire autant [3] ». Blondel inclinait également à l'indulgence. Couder au contraire, Bidauld et Granet passaient pour très durs [4].

C'était donc Bidauld qui empêcha, pendant plus de quinze ans, Th. Rousseau de se produire ; c'est Couder, Blondel

(1838), Bidauld (1846), la section reçut successivement Blondel, Delaroche, Drolling, Abel de Pujol, Picot, Schnetz, Langlois qui mourut presque immédiatement (1839) et fut remplacé par Couder et Brascassat. Quatremère de Quincy fut secrétaire perpétuel jusqu'en 1839. Raoul Rochette lui succéda.

1. *L'Artiste*, 1843, p. 193. — *Revue indépendante*, 25 mars 1843, p. 231.

2. *L'Artiste*, 1836, p. 36. — *Le National*, 4 mars 1836.

3. *Les Guêpes*, avril 1843, p. 27.

4. *L'Artiste*, 1843, pp. 172 et 193.

et Bidauld qui jugeaient Delacroix et Decamps. On conçoit les colères de la critique et l'on comprend qu'elle ait été impitoyable toutes les fois que ces juges communiquaient au public leurs propres œuvres dont il n'était que trop facile de souligner la médiocrité [1].

Cependant, de toutes parts, on demandait une réforme radicale ou partielle et l'on proposait des remèdes. David d'Angers, dans une première lettre en 1838 [2], complétée par un second manifeste en 1847 [3], déniait à un jury, quel qu'il fût, le droit d'empêcher l'exposition d'une œuvre d'art ; il demandait donc l'accès libre des Salons, avec limitation des envois à deux ouvrages pour éviter l'encombrement et sous le seul contrôle d'un jury de moralité qui écarterait les œuvres licencieuses ou séditieuses. Cette solution était réclamée également par Gabriel Laviron [4] et par Louis Peisse [5]. Elle était un peu radicale. La société centrale des amis des arts dans un mémoire de 1835 [6] et dans une lettre adressée au roi en 1838 [7], Etex, dans une pétition au roi en 1837 [8], émettaient des vœux plus timides.

Une adresse au roi, en 1844, réclamait simplement l'extension et la spécialisation du Jury : « Peut-être », y était-il dit,

1. Delaborde a tenté dans son livre sur *L'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut de France* (1891), pp. 258-262, la réhabilitation du Jury de la monarchie de Juillet ; entreprise malaisée où il ne semble pas qu'il ait réussi. Il reconnaît que l'Institut a entendu souvent protester, par des exclusions, contre l'action royale.

2. *Journal des Artistes*, 25 mars 1838.

3. *L'Artiste*, mai 1847, p. 93.

4. *Salon de* 1833, p. 141.

5. *Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1841, pp. 14-16 ; — 1er avril 1843, pp. 85-105. Peisse proposait un jury de classement pour mettre en bonne place les meilleures œuvres. Dans le cas où l'on se refuserait à supprimer le jury de réception, Peisse désirait du moins, des modifications. Il rejetait comme impossible un jury élu et réclamait l'adjonction au jury en exercice de quelques artistes tirés au sort dans certaines catégories déterminées.

6. *L'Artiste*, 1835, p. 4.

7. *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 1er février 1838.

8. *L'Artiste*, 1837, p. 83.

« dans les inspirations de votre haute bienveillance pour les arts, penserez-vous, Sire, que vos royales intentions seraient mieux remplies si le jury recevait une plus grande extension, si Votre Majesté y appelait les artistes éminents qu'elle a elle-même signalés à l'admiration publique, si dans la composition de ce jury plus large, les principales catégories des Beaux-Arts étaient examinées par des juges spéciaux [1]. »

Déjà Prosper Mérimée analysant, sous un pseudonyme, le Salon de 1839 dans la *Revue des Deux Mondes*, avait esquissé un plan de réforme qui, depuis lors, a en partie triomphé [2].

Clément de Ris, enfin, en 1847, publiait sur le Jury un opuscule remarquable [3]. Après avoir fait l'historique de la question, il engageait les artistes à faire de l'association Taylor récemment fondée une organisation de combat et à soutenir un projet qu'il résumait en ces termes : « Le jury sera composé de vingt membres élus chaque année par les artistes exposants, savoir dix parmi les quatre premières sections de l'Académie des Beaux-Arts, et dix parmi les artistes exposants. Le jury sera appelé également dans le cours de l'Exposition à désigner les ouvrages qu'il jugera dignes d'être récompensés. »

Les conseils, on le voit, ne manquèrent pas au gouvernement qui, jusqu'au bout, n'en tint aucun compte.

Les récriminations que suscitait le choix des récompenses ont, à nos yeux, peu d'importance [4]. La répartition des mé-

1. Cité par D. Laverdant (*Salon de* 1844. *La Démocratie pacifique*, 30 mars 1844).

2. L'auteur anonyme du *Salon de* 1843 (*Revue Indépendante*, 25 mars 1843), réclamait l'élection des juges par les artistes et la spécialisation du Jury en catégories.

3. *De l'oppression dans les arts et de la composition d'un nouveau Jury d'examen pour les ouvrages présentés au Salon de* 1847, Paris, 1847.

4. Voir par exemple, A. Decamps. *Le Musée*, 1834, p. 99. — *L'Artiste*, 1834, pp. 169 et 181.

dailles et des croix agit fort peu sur la marche de l'art. Nous n'insisterons donc pas sur ce point. Les réformateurs proposaient l'institution de prix décernés par les artistes eux-mêmes[1]. En 1831 Louis-Philippe, reprenant la tradition de Charles X, avait distribué solennellement les récompenses du Salon : mais la lecture du palmarès provoqua des murmures et des manifestations gênants pour le prestige royal. La cérémonie fut supprimée et, malgré de nombreuses requêtes, elle ne fut pas rétablie[2].

Tandis que certains artistes éminents étaient écartés du Salon par l'Institut, d'autres cessaient volontairement d'y envoyer leurs œuvres. C'est Ingres qui leur donna l'exemple. Il avait toujours eu horreur de la foule et, dans une lettre de 1807, il annonçait déjà son intention de l'éviter. Son élève Amaury Duval, dans le livre qu'il a consacré à sa mémoire, a développé les théories qu'il proférait à ce sujet[3]. Les attaques vives que le *Saint Symphorien* subit, en 1834, blessèrent définitivement sa susceptibilité. En dépit des éloges qui, d'autre part, lui avaient été prodigués, il annonça l'intention de ne plus exposer et il tint parole.

La presse jugea, avec une sévérité méritée, cette abstention[4] ; elle y vit non seulement l'effet d'une mauvaise humeur enfantine, mais l'oubli d'un véritable devoir. A la suite d'Ingres, Decamps, Isabey, Ary Scheffer, Delaroche, Louis Boulanger boudèrent fréquemment le Salon, sans s'obstiner, d'ailleurs, dans cette attitude. Ce fut, par instants, un entraînement, entraînement blâmé par les journaux, blâmé aussi par quelques artistes : « Moi, Horace Vernet »,

1. L. Peisse. *Salon de* 1841 (*Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1841).

2. *Pétition de la Société centrale des Amis des Arts* (*Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 1er février 1838). — Duvantenet, *Opinion exprimée au nom de la Société libre des Beaux-Arts au Salon de* 1840, p. 18.

3. *L'atelier d'Ingres*, pp. 10 et 96.

4. V. Schoelcher. *Salon de* 1835 (*Revue de Paris*, pp. 127-128). — *Revue Indépendante*, 25 mars 1843, p. 235.

écrivait en 1843, le peintre qui fut, peut-être, le plus attaqué comme le plus admiré de ses contemporains, « je suis heureux d'avoir osé présenter ma poitrine en remplissant un devoir et en payant ma dette de reconnaissance au public... Tant que ce même public voudra de moi, je serai sur la brèche[1]. »

Si l'on ajoute que, plus d'une fois, des artistes éminents ne furent pas prêts en temps utile, ou qu'ils furent détournés du Salon par des travaux de décoration monumentale, on reconnaîtra que les Expositions ne pouvaient donner qu'une impression incomplète de l'activité des peintres. En 1842, Delacroix, Horace Vernet, Delaroche, occupés à la Chambre des Députés, à Versailles et à l'école des Beaux-Arts n'avaient rien envoyé, Ingres était absent, d'autres exclus.

Que les Salons, malgré des défections si notables, aient conservé de l'intérêt, cela est la preuve la plus frappante de la fécondité de ce temps. Or, la faveur publique ne leur manqua jamais.

Du jour où ils furent rendus annuels, quelques esprits chagrins, oublieux des plaintes provoquées autrefois par la rareté des expositions, se mirent à protester contre leur excessive fréquence[2]. Dès 1834, un groupe d'artistes réclamait, dans une pétition, un intervalle de deux ans entre les Salons[3]. Émile Souvestre[4], Eugène Pelletan[5], Daniel Stern[6], d'autres encore[7], répétaient, contre l'annuité, des arguments qui n'ont pas été, depuis lors, abandonnés. Les peintres, obligés d'être constamment sur la brèche étaient,

1. Cité par Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, t. V, p. 128.

2. Ingres, plus radical, réclamait leur suppression (Delaborde. *Ingres*, p. 372, note 1).

3. Citée par A. Decamps. *Le Musée*, 1834, p. 10.

4. *Revue de Paris*, avril 1839, p. 31.

5. *La Presse*, 4 avril 1841.

6. *La Presse*, 8 mars 1842.

7. I. Gosse. *Diogene au Salon de* 1846, p. 14.

disaient-ils, poussés à l'improvisation; ils forçaient leurs effets pour attirer l'attention dans le milieu factice où ils étaient jugés tout d'abord. Il y avait une part de vérité manifeste dans ces deux allégations. La fréquence des expositions encourageait une production hâtive. Les artistes les plus probes se préoccupaient de briller dans les Salons : « Ne pas oublier », écrivait Chassériau dans ses notes en mars 1841 [1], « qu'il faut qu'un tableau qu'on expose se détache des autres par l'originalité de son aspect. » Fromentin expliquait à sa mère [2] que c'était « sa faute et bien sa faute si sa peinture ne se soutenait pas mieux au grand jour du Salon » et prenait la résolution de modifier sa manière.

Mais d'autres critiques soutenaient, comme W. Tenint [3] ou Baudelaire [4], la nécessité de contacts fréquents entre les artistes et le public. Au reste, les critiques étaient à peu près seuls à se plaindre, seuls ils étaient fatigués de ce retour rapide des Salons qui mettait leur verve en défaut et les obligeait parfois à se répéter [5]. Le public, en tout cas, ne se lassait pas. Les témoignages sont unanimes : le public a suivi avec empressement tous les Salons de la monarchie de Juillet ; seules des catastrophes publiques ont pu momentanément l'en écarter [6]. Le jour de l'ouverture — il n'était pas alors question de vernissage — on nous dépeint une « foule

1. Valbert Chevillard, *Théodore Chassériau*, p. 236.

2. *Lettres de jeunesse*, lettre du 24 mars 1847, pp. 203 et 204.

3. *Album du Salon de* 1842, p. 1. — *Salon de* 1843, pp. 58 et 59.

4. Baudelaire, *Salon de* 1845 (*Curiosités esthétiques*, p. 3).

5. « La critique est lasse », écrit, en 1842, Louis Peisse (qui d'ailleurs avait lui-même, en 1834, protesté contre le retour annuel des Salons (*National*, 2 mars 1834), « et, puisqu'il faut l'avouer, un peu ennuyée ; elle trouve que l'art devient importun... Comme elle ne sait trop que dire, elle préférerait n'être plus appelée à s'expliquer » (*Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1842, p. 107). « Je suis prodigieusement las de donner mon avis, » écrivait Gustave Planche à Paul Huet, le 8 juillet 1842 (René Paul Huet, *Paul Huet*, p. 145).

6. En 1834, « le Salon est désert... l'influence de la fusillade de Paris et du canon de Lyon a rompu l'affluence coutumière » (L. Peisse, *Le National*, 23 avril 1834).

énorme », « l'atmosphère étouffante[1] »; la « circulation à peine possible dès midi était à trois heures positivement impraticable[2] ». Si le samedi, jour réservé, les salles sont presque vides, en revanche il y a, le dimanche, « une effroyable cohue », et les journaux constatent que « le goût des arts a pénétré dans les masses[3] ». Les derniers jours, l'exposition est à peu près abandonnée et, comme aujourd'hui, elle se ferme dans le silence, après s'être ouverte au milieu du bruit.

Loin de fatiguer le public, les Salons ne paraissent pas avoir, dès lors, épuisé sa curiosité[4]. La Société des amis des arts organisait tous les ans, des expositions d'ailleurs fort médiocres[5]. Nous parlerons, plus tard, des exhibitions temporaires ou permanentes organisées par des marchands.

Une exposition fut organisée en 1839, rue des Jeûneurs, au profit des victimes du tremblement de terre de la Martinique. Elle réunissait des toiles anciennes prêtées par leurs propriétaires et des œuvres nouvelles[6].

En 1845 et 1846, Bocage installa dans le foyer de l'Odéon des ouvrages de peinture des plus illustres contemporains[7].

1. *Le Constitutionel*, 4 mai 1831. — En 1837 « le concours a été immense, le musée n'a pas désempli du mercredi au dimanche » (*Revue de Paris*, pp. 74, 139, 156).

2. *Le Courrier français*, 2 mars 1838.

3. *Les Beaux-Arts*, édités par Curmer, t. II (1844), p. 147; — même impression en 1845 : Arthur Guillot, *Revue indépendante*, 25 mars 1845, p. 230. — Alphonse Karr en 1846 est frappé de l'affluence prodigieuse des visiteurs (*Les Guêpes*, mars 1846, p. 86). Cette année-là, selon le *Journal des Artistes*, le nombre total des entrées se serait élevé à 1 200 000.

4. Maurice Duseigneur, dans l'introduction de son étude sur *L'art et les artistes au Salon de* 1882, a fait le relevé des petites expositions pendant la période que nous étudions (l'*Artiste*, 1882, t. I, p. 544-546).

5. On trouve, dans l'*Illustration* du 11 mars 1843, des renseignements intéressants sur cette Société.

6. Jules Janin en rendit compte (l'*Artiste*, 21 juillet 1839).

7. Maurice Tourneux, *Eugène Delacroix devant ses contemporains*, pp. 110-111. On sait que des tentatives analogues ont été faites récemment au même théâtre lors des représentations de *Glatigny* et de *Rachel*.

Les expositions rétrospectives et actuelles ouvertes en 1846 et 1847 [1], au profit de l'Association Taylor, obtinrent un très vif succès. La première comprenait 70 numéros, la plupart absolument remarquables [2]. Ingres qui, depuis 1834, n'avait plus rien montré au public, y avait envoyé ses meilleures œuvres et ce fut le *clou* de l'exposition. La seconde fut tout aussi brillante, on y avait rassemblé à côté d'ouvrages contemporains quelques beaux morceaux du XVIIIe siècle [3].

La complaisance du public aurait pu, semble-t-il, encourager les artistes refusés aux Salons à protester par une contre-exposition. On ne tenta pas de le faire [4]. Les artistes négligèrent les occasions que leur offraient les petites exhibitions, de confondre le jury. Ils préférèrent, à l'imitation d'Ingres [5], inviter leurs confrères et les amateurs à défiler dans leurs ateliers [6]. Ary Scheffer essaya, à plusieurs reprises, d'organiser un Salon libre [7]. L'idée ne réussit pas et ne trouva pas d'encouragement dans la presse [8].

1. En 1846, à la galerie des Beaux-Arts, boulevard Bonne-Nouvelle, 22 ; en 1847, rue Saint-Lazarre, 75, dans l'ancien hôtel du cardinal Fesch.

2. On y voyait, entre autres, la *Mort du duc de Guise* de Delaroche, le *Tintoret* de Léon Cogniet, la *Francesca de Rimini* d'Ary Scheffer ; dans la partie rétrospective, le *Marat*, la *Mort de Socrate*, le *Bonaparte* de David, *Vénus et Adonis* de Prudhon, des œuvres de Gérard, Gros, Géricault. Voir Baudelaire, le *Musée classique du boulevard Bonne-Nouvelle* in *Curiosités Esthétiques* (Œuvres complètes, éd. déf. t. II).

3. Delaroche avait exposé *Jane Grey* ; Horace Vernet, *Frère Philippe* ; Delacroix, *Cléopâtre* ; Hersent, *Gustave Vasa*, etc. On admira la *Femme au lit* de Van Loo, le *Gilles* de Watteau, des œuvres de La Tour, Greuze, Vestier, etc.

4. Sauf en 1840, où une exposition des refusés fut tentée à la galerie Bonne-Nouvelle sans que les artistes marquants y aient, d'ailleurs, participé. Cf. Maurice Duseigneur, article cité, p. 545. — En 1836, Ary Scheffer réunit et exposa dans son atelier quelques œuvres de ses amis refusés (René Paul Huet, *Paul Huet*, p. 113).

5. Jean Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, p. 87.

6. Ainsi Amaury Duval en 1837 (*Revue des Deux Mondes*, 1837, p. 156).

7. En 1836 (*Revue de Paris*, 1836, p. 166) et en 1847 (Sensier, *Théodore Rousseau*, p. 164).

8. Th. Burette, *Salon de* 1840 (*Revue de Paris*, avril 1840, p. 126).

X. — Le retentissement des expositions et le goût manifesté par le public pour l'art, eurent pour conséquence le développement de la critique [1]. Sans doute sous l'Empire et sous la Restauration, des hommes comme Thiers ou Guizot n'avaient pas dédaigné de communiquer leurs réflexions esthétiques ; des critiques distingués, Kératry, Vitet ou Delécluze, avaient acquis la notoriété ; des ouvrages spéciaux, comme les *Annales du Musée* de Landon ou les études de Jal, des brochures, avaient été consacrés aux expositions ; mais les Salons étaient plus rares, les journaux moins nombreux et moins répandus, le public moins avide, et la littérature d'art tenait, en somme, peu de place.

A partir de 1831, il n'est pas un journal, une revue qui se croient autorisés à négliger tout à fait le Salon ; les plus indifférents lui consacrent au moins un article. Les brochures, les études publiées ou réunies en volumes se multiplient et certaines publications prennent un caractère de grand luxe [2].

La critique est souvent exercée par les plus célèbres ou les plus notoires des contemporains. Des poètes, Alfred de Musset, Auguste Barbier, Baudelaire ; des prosateurs, Alphonse Karr, Mérimée, Champfleury, Émile Souvestre ;

1. On conçoit que sur un sujet aussi ample, nous nous bornions ici à quelques vues générales. — Voir les réflexions de Sainte-Beuve en tête de son troisième article sur Théophile Gautier (*Nouveaux lundis*, t. VI, p. 315, sqq.) et le livre de Petroz, *L'Art et la critique en France depuis* 1822 (1875).

2. La bibliographie des Salons de cette époque est très difficile à établir. La plupart d'entre eux, même écrits par des auteurs de premier ordre, n'ont jamais été réédités. Si le médiocre *Salon de* 1836, d'Alfred de Musset, est constamment réimprimé dans ses œuvres complètes, plusieurs Salons de Gautier ou de Thoré restent enfouis dans les collections de journaux, collections lacunaires dans les plus grandes bibliothèques publiques. A. de Montaiglon avait donné une bibliographie qui demeure précieuse mais fort incomplète (*Le livret de l'Exposition de* 1673 *suivi de la Bibliographie... des Salons de* 1673 *jusqu'en* 1851, Paris, 1852). M. Maurice Tourneux, qui a déjà traité la question, au point de vue spécial des critiques de Delacroix, vient de dresser la bibliographie de notre période dans le *Bibliographe moderne*, 1910, p. 37 sqq., et 1911, p. 32 sqq.

des hommes politiques, Victor Schœlcher, Eugène Pelletan, Félix Pyat, écrivent des *Salons*. Les critiques littéraires, Jules Janin, Gustave Planche, Louis Peisse s'emparent de ce domaine. Enfin quelques écrivains se créent une réputation uniquement ou surtout par la critique d'art, tels Thoré, Alexandre Decamps, Prosper Haussard ou Paul Mantz. Par-dessus tous domine Théophile Gautier, dont les feuilletons ont un succès retentissant et légitime.

Les *Salons* ne sont pas improvisés, comme ils l'ont été depuis. Les écrivains prennent leur temps ; ils annoncent parfois, dans un article préparatoire, leur impression générale, puis ils prennent huit à dix jours avant de continuer. Leurs articles se succèdent, de semaine en semaine ; parfois ils sont plus espacés ; souvent l'analyse n'est pas terminée lors de la clôture du Salon. Parfois aussi les événements politiques débordent, empiétant sur le feuilleton réservé à la critique, et la suite se trouve brusquement ajournée ou définitivement supprimée[1].

C'est Théophile Gautier qui, le premier, donne l'exemple d'une série d'articles se succédant, jour par jour, sans interruption, articles où se déploie une verve magnifique et, où, nulle part, ne se sent l'improvisation ; encore attend-il huit jours pour partir de ce train et l'on peut le soupçonner sans invraisemblance d'avoir écrit à l'avance sa copie[2].

Qu'il soit professionnel ou qu'il touche à l'art par distraction, le critique aime à étaler son érudition et ses connaissances esthétiques. Volontiers il se livre à des dissertations subtiles ; souvent son étude débute par des considérations

1. Dans *les Débats* de 1841, le *Salon* par Delécluze a commencé le 21 mars ; le second article est du 4 avril, le troisième du 24 ; Delécluze se plaint amèrement de ce retard. En 1838, A. Decamps annonce, dans *le National*, l'examen des œuvres de Granet, Roqueplan, etc. ; son feuilleton reste interrompu.

2. *Salon de 1837*, dans *La Presse*, 1, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 24 mars, 8 et 29 avril, 1er mai 1837.

sur l'histoire de l'art, soit qu'il se contente de reprendre le mouvement de l'art français depuis le XVIIIe siècle, soit qu'il se perde dans la nuit des temps et invoque, non sans incertitude, les Byzantins. Il aime — et Théophile Gautier lui donne l'exemple de ce travers — évoquer, à toute occasion et hors de toute occasion, les maîtres du passé, illustres ou à peu près inconnus, Titien, Euphranor ou Bizamano[1].

Par contre, bien qu'il émaille volontiers sa prose d'expressions de métier[2], il insiste peu sur les questions techniques, sans doute parce qu'il les connaît mal[3]. Les pages admirables et divinatrices que Baudelaire a consacrées à la couleur, dans son *Salon* de 1846[4], sont, en ce point, exceptionnelles.

Malgré les complaisances inévitables et les « camaraderies effrontées[5] », la critique est faite, le plus généralement, avec un grand sérieux. Celui qui la pratique ne se résigne pas à être « un écho plus ou moins intelligent du public », il ne lui suffit pas d'appliquer à l'analyse de l'œuvre d'art « un esprit intelligent et sensible », il examine à propos des tableaux les doctrines et, dans une période de lutte, il prend une position de combat. On peut sourire de son ton pédantesque, des leçons qu'il donne au public et aux artistes ;

1. Roger de Beauvoir (*Salon de* 1835, *Revue de Paris*, pp. 169-172), à propos d'un tableau d'A. Hesse, nomme Ghirlandajo, Gozzoli, Giorgione, Salaï et fait la biographie de Léonard ; plus loin il cite, à propos de Vernet, Salvator Rosa, Van der Meulen, Bourguignon, Le Brun ; à propos de Roqueplan, Terburg, Gérard Dou, Hobbema et Ruysdael ; — L. Viardot, dans le *Salon de* 1835 (*National*, 13 avril 1835), fait une dissertation sur le portrait en invoquant Titien, Velazquez, Rembrandt, Van Dyck.

2. Francis Wey plaisante ce travers dans *L'Ami des Artistes* (*Les Français peints par eux-mêmes*, 1840, t. I, p. 236).

3. Louis Peisse (*Salon de 1842*, *Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1842) reproche à ses confrères « l'influence prédominante des idées et du goût littéraires, l'application trop exclusive des formules de la poétique générale aux productions des arts plastiques et l'influence des notions empruntées directement à l'étude spéciale de ces mêmes arts ».

4. *Curiosités esthétiques*, p. 87, sqq.

5. Baudelaire, *Salon de* 1845 (*Curiosités esthétiques*, p. 2, note 1).

il a tort de rendre des arrêts et des oracles et de parler de sa « mission ». Mais il a raison de réfléchir sur son rôle [1] et de l'estimer important. Comme le dit Thoré [2], il tient « la partie *dogmatique* dans la religion de l'art ». C'est à lui qu'il appartient d'exposer et de défendre les idées.

Il s'en acquitte avec passion, avec courage. Delécluze, obstiné dans ses principes, force le respect de ses adversaires mêmes [3]. D'autres, au risque de se discréditer, soutiennent les novateurs, contre l'Institut, contre l'opinion. Qui aurait défendu, aux heures de découragement, Delacroix ou Rousseau, si Alexandre Decamps, Prosper Haussard [4], Thoré, n'avaient pris leur cause ? Nous devons leur en savoir un gré infini.

Par la presse enfin, l'écho des luttes artistiques s'étend au loin et Jules Breton, enfant, dans son village, apprend, en lisant la *Démocratie pacifique*, « combien sont chaudes les disputes des Ingristes et des fanatiques de Delacroix [5] ».

Ce rôle de vulgarisation est facilité par les progrès des arts de reproduction. Les gravures au trait, insuffisantes et inexactes, sont, en dehors des *Annales du Musée*, presque absolument abandonnées. La lithographie a acquis une dextérité extraordinaire, elle est à son apogée et constitue le système de transcription par excellence. L'eau-forte s'essaye, en des occasions assez rares, mais précieuses, à la seconder [6]. Enfin, la gravure sur bois permet à des publications populaires, le *Magasin pittoresque* ou l'*Illustration*, de donner à leurs lecteurs une idée des œuvres du jour.

1. Gustave Planche (*Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1833, p. 90 et 15 juin 1837, pp. 760-761) ; — Baudelaire, *A quoi bon la critique* (*Salon de* 1846) (*Curiosités esthétiques*, pp. 81-84), etc.

2. *Étude sur la sculpture moderne* (*Revue de Paris*, 1836, p. 105).

3. Baudelaire, *Salon de* 1845 (*Curiosités esthétiques*, p. 2, note 1).

4. Maurice Tourneux, *Delacroix devant ses contemporains*, pp. XV-XXIII.

5. Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, p. 48.

6. Par exemple dans *Le Musée* d'A. Decamps en 1834.

Quel que soit le procédé adopté, le dessinateur ne se propose pas une transcription complète de la toile qu'il traduit; il cherche, d'une façon parfois très cursive, souvent ingénieuse, d'en faire ressortir l'esprit. Aussi ces vignettes ont-elles gardé, pour nous, de la fraîcheur et un grand intérêt. Elles ont acquis, souvent, une valeur documentaire, puisqu'elles préservent la mémoire d'originaux disparus, détruits, ou enfouis dans des collections peu accessibles. Il n'est pas de morceau un peu important de la période qui nous occupe, dont nous n'ayons conservé quelque témoignage.

L'importance prise par la critique nous est attestée par l'attention et les attaques dont elle est l'objet. Gustave Planche, « paysan du Danube », à « l'éloquence impérative et savante [1] », est, si je ne me trompe, raillé assez durement par George Sand dans les *Sept cordes de la Lyre* [2]. Théophile Gautier est persiflé par Laurent Jan [3].

Il n'est pas jusqu'aux journaux satiriques, *le Charivari* ou *la Caricature* qui ne se mêlent de publier des notes sérieuses et des lithographies fidèles sur les Salons et c'est le moment où Gavarni, Bertall et Cham [4] inaugurent ces Salons comiques dont la vogue n'est pas épuisée.

XI. — Le public ne s'intéresse pas seulement au mouvement présent et aux expositions. Les grandes Revues publient des articles sur l'art ancien ou l'art étranger. Les Revues populaires les imitent et le *Musée des Familles* croit

1. Baudelaire, *Salon de* 1845 (*Curiosités esthétiques*, p. 1).

2. *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1839, p. 185 sqq.

3. Laurent Jan, *Salon de* 1839, p. 2 ; — Le *Journal des artistes* de 1838 contient des attaques très curieuses contre les critiques en vue : Delécluze, Gautier, etc.

4. Gavarni dans le *Musée Philipon*, 1843 ; — Bertall dans les *Omnibus*, 1843, dans l'*Illustration*, 20 avril 1844, et dans les *Guêpes illustrees* d'A. Karr, mars 1847 ; — Cham dans le *Charivari*, 1er avril 1847.

répondre aux préoccupations de ses lecteurs en les conduisant dans l'atelier de Biard, de Schnetz, d'Ary Scheffer ou en leur racontant la biographie de Murillo ou de Géricault[1].

Des revues artistiques se fondent. La plus somptueuse, les *Beaux-Arts* de Curmer, disparaît au bout de deux années (1843-1844); l'*Artiste*, au contraire, fondé en 1831, avec de multiples avatars et de décevants changements d'allure, traverse victorieusement toute cette période[2]. Il ne répond pas encore au type actuel des revues d'art et laisse une place importante à l'imagination ou à la critique littéraires.

Michelet demande à Rubens, à Rembrandt, à Paulus Potter de lui révéler le génie des Pays-Bas, ou des Flandres[3]. Edgar Quinet consulte Cornelius sur l'Allemagne, les cathédrales, les marbres et les fresques sur l'Italie ; il apprend de Murillo et de Zurbaran la pensée religieuse de l'Espagne[4].

Dans le roman les artistes interviennent souvent comme héros ou comme personnages épisodiques. *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, dans lequel il introduit les figures de Poussin et de Pourbus, est demeuré seul parmi une série d'ouvrages oubliés où des peintres célèbres jouaient le premier rôle. Saint-Henry Berthould s'était créé, en ce genre, une sorte de spécialité[5].

1. *Musée des familles*, 1838, p. 20 ; 1839, p. 275.

2. Charles Blanc, en 1845, résumait assez exactement l'histoire de *l'Artiste* : « *L'Artiste* fut un journal éclatant mais sans beaucoup d'unité. Il fut romantique dans le principe, et, comme tel, il fit des réputations et des hommes ; Jules Dupré fut sa plus brillante créature... Aujourd'hui *l'Artiste*, sous la direction de M. Arsène Houssaye, est un journal élégant, bien fait, mais, avant tout, littéraire » (*Histoire des peintres français*, p. 37, note 2).

3. *Sur les chemins de l'Europe*, livre II. *Flandre et Hollande* (1837-1840).

4. Edgar Quinet, *Allemagne et Italie* (1839) ; *Mes vacances en Espagne* (1846), p. 330 et suiv.

5. *Musée des familles*, 1836, pp. 4 et p. 281 ; — 1838, p. 264. *Deux semaines de Pierre Corneille* (il y est question de Brouwer, Philippe de Champagne et de Poussin) ; — 1839, p. 143, 193. Dans le même magazine en 1838 on trouvera des *Lettres au peintre Antonio de Florence*, 1528, par Henri Blaze où il est parlé d'Albert Dürer.

Les monographies ou « physiologies » auxquelles s'est amusée cette époque, n'ont garde d'oublier l'artiste, le rapin, les séances de l'atelier, le modèle, l'ami des artistes, les soirées d'artistes et le marcassin ou peintre d'enseignes [1]. Joseph Bridau de *la Rabouilleuse*, Léon de Lora des *Comédiens sans le savoir*, Wenceslas Steinbock de la *Cousine Bette*, Théodore de Sommervieux de la *Maison du Chat qui pelote*, Hippolyte Schinner de la *Bourse* figurent, en bonne place, dans la *Comédie humaine*. Anatole Ferrier, dans *Léo* d'Henri de la Touche (1840), réduit à exécuter « pour une somme honteusement royale, 800 livres [2] », un portrait de Louis-Philippe, se révolte contre « le favori du prince » qui veut « commander à l'art », et souffre de « l'injustice ignare des bourgeois qu'il faut copier ». Champfleury, avant Murger, narre, avec complaisance, les charges d'atelier (*Confessions de Sylvius*, 1843-45 ; — *Les Noirau*, 1846) et Eugène Süe conte au peuple les tribulations de Pipelet victime de Cabrion.

Même quand ils ne mettent pas d'artistes en scène, les écrivains évoquent volontiers le souvenir d'artistes ou d'œuvres d'art. Balzac introduit une dissertation sur Raphaël dans la *Cousine Bette*, sur Michel Ange dans *Honorine*, et une étude sur Decamps dans l'*Interdiction* [3]. Eugène Süe

1. *L'Artiste*, par Félix Pyat (*Nouveau tableau de Paris*, 1834, t. IV) ; *Le Rapin*, par Louis Huart (le *Musée pour rire*, 1839), par Chaudes-Aigues ; (*Les Français peints par eux-mêmes*, t. II) ; — *Les Séances de l'atelier*, par M. Alhoy (*Musée pour rire*) ; — *Le Modèle*, par E. de la Bedollière : *L'Ami des Artistes*, par Francis Wey (*Les Français peints par eux-mêmes*) ; — *Les soirées d'artistes*, par Jal (*Livre des cent et un*) ; — *Le Marcassin*, par Louis Huart (*Muséum parisien*, 1841).

2. C'était le prix alloué aux copistes du portrait officiel (*Archives nationales*, dossier F^{21} 488').

3. Ce sont de simples exemples. Dans un seul roman, *La femme de trente ans*, je relève une allusion à la *Bataille d'Austerlitz*, de Gérard (édition définitive, t. III, p. 529), à la *Mnémosyne* du musée, « la plus belle et la moins appréciée des statues antiques » (p. 616), à Charlet (p. 627), à Terburg, Raphael, Géricault, Gérard Dou (p. 671), au *Brutus* de David (p. 672), à Murillo, à la *Béatrix Cenci*, du Guide, au *Philippe II* (?), de Velazquez

ne croit pas effaroucher les lecteurs des Mystères de Paris, en évoquant les noms de Greuze, de Watteau, de Boucher, de Michel-Ange et « les pinceaux de Callot, de Rembrandt et de Goya ». Aloysius Bertrand essaye, dans *Gaspard de la nuit*, des fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot.

Mêmes dispositions chez les poètes. Les premiers vers de Théophile Gautier ramènent à chaque page des noms de peintres : *Albertus* indique une hantise véritable dont nous ne pouvons être surpris. Victor Hugo évoquant Albert Dürer (1837) fait, dans les *Voix intérieures*, de la véritable critique artistique ; Alfred de Musset espère rencontrer

> Quelque alerte beauté de l'Ecole flamande,
> Une ronde fillette échappée à Teniers[1].

Thédore de Banville débutant associe, un peu au hasard, Ingres, Cogniet et Delacroix ou Brascassat et Claude Lorrain[2], et Leconte de Lisle, dans la période où il tâtonne encore, célèbre en vers médiocres Raphaël, Michel-Ange, Masaccio et Corrège[3]. Auguste Barbier, enfin, consacre un des poèmes du *Pianto* à une admirable étude sur le *Campo Santo*[4].

Je me borne ici à relever quelques allusions directes à l'art faites par des écrivains ; il appartient à l'histoire littéraire de montrer comment, dans cette période, la haine de l'abstraction, le souci du pittoresque, de la description colorée, des images visuelles, ont régné dans toute la littérature d'imagination.

(p. 687). Pour féliciter Stendhal de la *Chartreuse de Parme*, il lui écrit : « C'est fait comme Borgognone et Wouwermans, Salvator Rosa et Walter Scott. » Lettre du 20 mars 1839 (*Correspondance*, t. I, p. 456).

1. *Une bonne fortune* (décembre 1834).

2. *Les Caryatides* (1842), p. 20 et 66.

3. *Trois harmonies en une* (vers 1839). Guinaudeau, *Premières poésies et lettres intimes de Leconte* de Lisle (1902), n° XXXV, voir aussi le n° XVIII.

4. Paru d'abord dans la *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1833, t. I, pp. 120-126.

XII. — Les critiques de la monarchie de Juillet s'indignent souvent de voir les Salons transformés en « bazar ». « La masse des ouvrages produits en vue d'une vente immédiate augmente », dit Louis Peisse [1], « de jour en jour... un bon tiers des tableaux ne sont évidemment que des articles de commerce. »

« Sauf quelques rares exceptions », gémit Gustave Planche [2], « le Salon est plutôt un bazar qu'une lutte ardente entre des talents sincères... Le Louvre n'est plus qu'une succursale de Susse et de Giroux. »

Cette pudeur est singulière. Il est naturel que les artistes vivent de leur talent ; or, leur clientèle s'est transformée et étendue ; au lieu de compter sur quelques mécènes très puissants, ils s'adressent désormais à des acheteurs médiocres et nombreux qu'ils ne peuvent toucher directement. Le Salon n'est pas uniquement pour eux une manifestation esthétique ; très légitimement ils le considèrent comme le meilleur moyen d'entrer en relation avec les amateurs.

En vertu de cette même évolution le commerce des marchands de tableaux s'organise et se développe [3]. *L'Artiste* constate, en 1835, la vogue des magasins de Susse, de Durand-Ruel, de Giroux, le plus ancien des trois, et il s'en félicite avec raison [4].

Une tentative d'expositions d'œuvres à vendre avait été faite par Gaugain au musée Colbert (1829-1832). L'essai est repris, en 1843, aux galeries des Beaux-Arts, 12, boulevard Bonne-Nouvelle. Par une innovation piquante, ces galeries ont un organe ouvertement accrédité, le *Bulletin de l'Ami des Arts* qui, sous la direction d'Albert de la Fizelière, a

1. *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1844.

2. *Revue des Deux Mondes*, 17 avril 1847.

3. Voir dans Labande, *Jules Laurens*, p. 31, un curieux portrait du marchand Tédesco.

4. *Le commerce des objets d'art* (1835), p. 236.

publié de très intéressants articles. Déjà, en 1842, Thoré s'était associé avec P. Lacroix (le bibliophile Jacob) pour diriger une agence générale d'expertise, vente et échange de livres et de tableaux[1]. Eux aussi avaient un journal officiel, le *Bulletin de l'Alliance des Arts* (1842-1848) qui se recommande également aux chercheurs.

Les marchands ne se contentaient pas alors de vendre des tableaux, ils en louaient à qui voulait les copier[2].

Peut-on évaluer la valeur marchande des tableaux? Rien, sans doute, de plus difficile : chaque œuvre a sa valeur propre, sujette, d'ailleurs à de promptes variations ; les conditions de chaque vente sont différentes. Cependant je crois être arrivé à quelques résultats — très généraux, très approximatifs — en confrontant les prix obtenus dans les ventes publiques[3], les offres des marchands[4] et deux articles très curieux, l'un de Paul Lacroix en 1845, l'autre de Thoré, en 1846, où ils essayent tous deux, le premier avec une tendance pessimiste, le second avec un esprit contraire, de définir la valeur vénale des œuvres exposées aux Salons[5].

L'artiste ne doit se hasarder à une œuvre de grandes dimensions que s'il a reçu une commande officielle ou s'il a espoir de vendre à la Ville de Paris, à la liste civile ou au ministère de l'Intérieur. Dans ces cas favorables, son travail lui est médiocrement payé[6]. Les prix alloués par la liste

1. Cf. Une lettre de Balzac à Thoré, le 13 décembre 1836 (*Correspondance* t. II, p. 309).

2. Fromentin se plaint, dans une lettre du 2 mars 1846, de ne plus trouver de Marilhat à louer (*Lettres de jeunesse*, p. 163).

3. Charles Blanc, *Trésor de la curiosité*, 18, complété par les indications données par les journaux du temps, surtout par *l'Artiste*, le *Journal des artistes*, le *Bulletin de l'alliance des arts*, le *Bulletin de l'ami des arts*.

4. Catalogues d'œuvres à vendre, avec prix, dans le *Bulletin de l'ami des arts*.

5. *Bulletin de l'alliance des arts*, 10 et 25 mai 1845 et 10 juin 1846.

6. Dans *La Némésis* du 15 janvier 1832, Barthélemy prend à parti pour

civile n'ont pas été recueillis. Deux dossiers aux Archives Nationales donnent, l'un ($F^{21}488^{1}$) une série de commandes ministérielles de 1833 et 1834 [1], l'autre ($F^{21}559$) l'indication, pour les budgets, de 1835 à 1845, des tableaux achetés avec leurs prix [2]. On peut glaner, dans des monographies des renseignements complémentaires dont on ne saurait, au reste, garantir l'exactitude [3]. L'*Inventaire général des œuvres d'art appartenant à la Ville de Paris* nous donne, pour ces dernières, des indications presque complètes. Nous y voyons que les prix alloués sont à peu près en rapport direct avec les dimensions de la surface à couvrir ; ils oscillent entre 1 500 et 6 000 francs, prix qui n'est qu'exceptionnellement dépassé. Dans un même édifice, les différents artistes,

sa lésinerie M. d'Argout, ministre des Beaux-Arts et des Travaux publics :

> Pour l'ouvrage imposé par l'instinct populaire,
> Ta main qui du génie ignore la valeur
> Ne consent qu'à payer le cadre et la couleur
> Et par de faux marchands, complices de ta honte,
> Tu la fais à vil prix acheter pour ton compte.

1. Ces commandes étaient données pour un tableau au choix de l'artiste. ou sur un sujet déterminé. 3000 francs sont alloués à Louis Boulanger, Champmartin (portrait du baron Portal), Orsel, Régnier, Monvoisin, Norblin, etc., 4000 francs à Ziegler, Bouchot, Henri Scheffer, Abel de Pujol, Broc, Blondel etc ; 5000 francs à Féron, Lapito, Dagnan etc. ; 6000 francs à Gérard (pour une répétition ou portrait du roi), Giroux, Rémond, etc. ; 8000 francs à Isabey (pour une vue de Marseille) : 10000 francs à Roqueplan (pour *La mort de Montaigne*) et à Brune (pour deux vues d'Auvergne).

2. Ainsi, en 1842, un paysage de Corot est acheté 1500 francs ; en 1843 Dehodencq reçoit 800 francs pour un *Saint-Michel*. On trouve aussi quelques chiffres dans des dossiers de la série F^{21}, 1 à 60. Par exemple, Hippolyte Flandrin a reçu 3000 francs pour le *Christ et les Enfants* (F^{21} 6) et 5000 pour *Napoléon législateur* (F^{21} 30).

3. Piron (*Eug. Delacroix*, p. 105 sqq) donne, sans les garantir, les prix payés à Delacroix par l'État : 3000 francs pour la *Liberté aux barricades*, 4000 pour la *Bataille de Nancy*, 3000 francs pour les *Femmes d'Alger*, 6000 pour *la Justice de Trajan* (ce chiffre est confirmé par l'arrêt aux Archives Nationales F^{21} 24), 10000 pour *les Croisés* ; 20000 francs pour la décoration du salon du roi, même somme pour la Bibliothèque de la Chambre des députés, 30000 francs pour la Bibliothèque du Sénat. — Delaroche aurait reçu 25000 francspour le *Passage des Alpes* (*l'Artiste*, 1841, p. 18), et Couder pareille somme pour *la Fédération* du Musée de Versailles (Montalivet, *Louis-Philippe*, p. [illegible]). Cfr. *Le livre de comptes* d'Horace Vernet publié par A. Dayot (*Les Trois Vernet*, 1898).

qu'elle que soit leur notoriété, reçoivent la même allocation pour des surfaces égales. Delacroix reçoit, à Saint-Denis du Sacrement, 6 000 francs, comme Court, Picot ou Decaisne ; Chassériau, à Saint-Merry, 7 000 francs comme Amaury Duval et Sébastien Cornu. Hippolyte Flandrin touche 30 000 francs pour décoration du chœur de Saint-Germain-des-Prés. Si faibles que soient ces salaires, ils constituent pourtant, quand les commandes sont fréquemment renouvelées, des revenus honorables pour quelques artistes favoris de l'administration, anciens prix de Rome, en général, ou membres de l'Institut et l'on comprend comment Abel de Pujol, par exemple, Blondel ou Heim ont pu vivre sans presque jamais s'adresser au public.

L'artiste qui n'avait pas trouvé acquéreur officiel pour un grand tableau avait peu de chances de le vendre, à moins qu'il ne se résignât à le dépecer par morceaux.

Un tableau de petites dimensions, s'il était de Decamps ou de Diaz, pouvait monter jusqu'à 5 000 francs, mais ce chiffre était exceptionnel. Des petits Delacroix se payaient 1 000 francs. Des Meissonier, des Roqueplan [1], des Eugène Isabey oscillaient de 1 000 à 3 000 francs [2].

Parmi les paysagistes, il était fort rare de voir dépasser ou même atteindre 2 000 francs. Paul Huet, qui se vendait bien, faisait, avec des œuvres importantes, en 1843, 1 500 francs. On avait des Cabat ou des Dupré pour 1 000 francs, des Court, des Français, des Flers pour 500 francs. Les vues de Joyant valaient 7 à 800 francs. Parmi les animaliers, Brascassat, très estimé par la bourgeoisie, atteignait des prix jugés alors énormes : 4 000, 5 000 francs et davantage. Rosa Bonheur ou Troyon atteignaient 800 francs.

1. Cfr. René Paul Huet, *Paul Huet*, p. 158.

2. On trouvera dans Striensky, *Landelle*, pp. 15-20, des renseignements très précis sur les gains de Landelle qui fut, tout de suite, apprécié et vendait facilement.

En 1845, un portrait par un artiste réputé, Pérignon, Henri Scheffer ou Sébastien Cornu, coûtait 1 500 francs. Dubufe demandait davantage ; Horace Vernet ou Court valaient 3 000 francs ; mais Belloc s'obtenait à 800 francs. On disait qu'Ingres avait réclamé au duc d'Orléans 4 000 francs et l'on trouvait la somme exagérée.

Pour éclairer ces chiffres, il convient de remarquer que les toiles anciennes signées par les plus grands noms dépassaient difficilement, en vente publique, 20 000 francs. 45 000 francs donnés en 1839 pour les *Plénipotentiaires de Münster* de Terburg furent un chiffre tout à fait exceptionnel. Parmi les peintres de l'époque impériale, les plus belles enchères allaient à Prud'hon dont l'*Assomption* se vendait 12 000 francs en 1842 et *Psyché enlevée* 15 000 en 1839.

Enfin, comme à toute époque, la majeure partie des œuvres ne trouvaient pas acquéreur. En 1845, d'après Paul Lacroix, sur 2 029 tableaux, miniatures ou dessins exposés au Louvre, il y avait 700 portraits acquis par des particuliers, 250 toiles commandées par le ministre de l'Intérieur, 150 destinées à Versailles, à des particuliers ou à des marchands, 1 000 œuvres enfin qui devaient rester à leurs auteurs ou être vendues 10 à 12 francs pour l'exportation en Russie, Allemagne Amérique ou Angleterre[1].

Un artiste pourvu de quelque notoriété, trouvait encore des ressources dans la vente du droit de reproduire ses œuvres. La diffusion de la lithographie, la vogue de la gravure en taille-douce, donnaient, avant le développement de la photographie, un grand essor au commerce des estampes[2].

1. En livrant au public ces indications cursives, nous ne nous dissimulons pas leur insuffisance. La question mériterait d'être reprise, en détail, par quelque patient érudit.

2. Landelle signait en 1844 un traité avec Goupil par lequel il s'engageait à ne faire reproduire aucune de ses œuvres avant d'en avoir offert la reproduction à Goupil au prix convenu à l'avance de 25 francs par franc du prix de publication fixé aux estampes à publier d'après lui. A la suite de ce traité, il vendait à Goupil deux pendants (*Idylle* et *Elégie*) pour 2000 francs, deux

En certains cas, le droit de reproduction était beaucoup plus fructueux que la vente même de l'ouvrage, Ingres avait vendu l'*Odalisque Pourtalès* 12 000 francs et 24 000 francs le droit de la reproduire. En mars 1841, des débats très amples eurent lieu à la Chambre des députés sur la propriété littéraire, la question des modalités du droit de reproduction artistique fut largement envisagée. On proposa de limiter à trente ans après la mort de l'artiste la possession, pour ses héritiers, de ce droit et de décider qu'à moins de stipulation contraire expresse, l'achat d'une œuvre d'art comprendrait, pour son acquéreur, le droit exclusif de la faire reproduire. De remarquables discours furent prononcés par Lamartine, rapporteur de la loi, par Berryer, par Odilon Barrot[1] ; mais la discussion finit par un vote incohérent. Le projet qui avait suscité une protestation collective des artistes les plus réputés, dès 1839[2], et contre lequel Horace Vernet avait écrit une étude remarquable[3], fut donc écarté et les tribunaux restèrent à peu près libres de leur décision dans les cas litigieux[4].

autres (*Aujourd'hui* et *Demain*) pour 3000 francs, droit de reproduction compris (Striensky, Landelle, pp. 14 et 17).

1. Séances du 23 et du 30 mars 1841. Lamartine (30 mars) développa, en phrases magnifiques, l'idée de la popularité donnée à l'art par les reproductions qui, si faibles ou si imparfaites fussent-elles, n'avilissaient jamais l'original dont elles répandaient la gloire. Berryer (23 mars) et Odilon Barrot (30 mars) défendirent les intérêts matériels de l'artiste. « Si vous enlevez à l'artiste », disait O. Barrot, « dans l'état de division de nos fortunes, de pauvreté moyenne en quelque sorte de notre société, ce moyen de reproduction, vous lui enlevez le résultat utile de son œuvre. »

2. Texte dans *l'Artiste*, 7 juillet 1839 ; parmi les signataires : Pradier, Dumont, David, Delacroix, Flandrin, etc.

3. *France littéraire*, 7 mars 1841, pp. 257-268. Cfr. l'*Artiste*, 1841, passim.

4. La Cour de cassation dans un procès entre Gavard et les héritiers de Gros, avait décidé, le 29 juillet 1841, que « la vente d'un tableau n'emporte le droit de le reproduire par la gravure ou tout autre moyen de reproduction, qu'autant que le peintre a cédé ce droit par une stipulation particulière. » (*Recueil général des lois et arrêts*, 1841, I, 561.) L'affaire revint l'année suivante et un nouvel arrêt rendu toutes Chambres réunies, le 27 mars 1842, déclara, au contraire, que l'achat d'une œuvre d'art en entraînait la propriété sans nulle réserve (même *Recueil*, 1842, I, 385).

La vogue des vignettes pour l'illustration des livres et des romances donnait à certains artistes des revenus considérables et presque réguliers, et fournissait à d'autres les moyens d'attendre des acheteurs pour leurs œuvres peintes[1]. Les frères Johannot étaient dessinateurs plus que peintres ; Jean Gigoux dût à son *Gil Blas* sa plus légitime notoriété ; Daubigny illustrait les *Chants et chansons populaires de la France* (1843) et Meissonier faisait, des *Contes Rémois*, un livre incomparable.

Quelques peintres ouvraient, comme Johannot, en 1834, ou Roqueplan, en 1835, des ateliers d'élèves. Des leçons de dessin ou d'aquarelle données à des jeunes filles, dans les pensionnats ou dans les collèges, venaient parfaire le budget de l'artiste.

Il y avait enfin des besognes inavouées : des travaux de décoration[2], les lithographies bâclées pour des marchands qui les payaient 24 francs la douzaine, les enseignes pour les magasins, les *chemins de croix* que l'on expédiait ingénieusement : « On plaçait les toiles à la file, et on peignait tous les rouges de la série, en passant d'une toile à l'autre, puis tous les bleus[3]... » Jean Gigoux[4], Gérôme, jeunes, faisaient ici concurrence à Schaunard. Diaz, Dupré, Flers, Raffet, à leurs débuts, peignirent dans des ateliers de décorateurs de porcelaine[5].

XIII. — « On ne se figure pas », écrivait Jules Breton[6], « jusqu'où allait l'ignorance des milieux où se passa mon en-

1. Burty, *Maîtres et petits maîtres*, p. 96.

2. Adrien Guignet peignit, à raison de 5 francs par jour, des portraits de rois en grisaille dans les galeries de Versailles (Bulliot. *Guignet*, p. 20).

3. Moreau-Vauthier, *Gérôme*, p. 51.

4. Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, pp. 24, 28.

5. Burty, *op. cit.*, p. 103.

6. *Nos peintres du siecle*, p. 41.

fance. Je me souviens au temps de ma jeunesse que les bourgeois en étaient encore à cette affirmation qu'ils croyaient flatteuse, lorsqu'on leur montrait un tableau : « Que de coups de pinceau ! » ou à cette question : « Ce qu'il y a de plus difficile n'est-ce pas le mélange des couleurs? — Non, répondait un connaisseur, c'est l'écaille du poisson. » Telle était l'idée que se faisaient, de l'esthétique, des professeurs, des avocats, des médecins. Sauf à Paris, on n'était guère plus avancé dans les grands centres. Partout on admirait le miracle du trompe-l'œil, que les procédés photographiques étaient encore loin d'avoir détrôné. La moindre imitation réussie avait du prestige. » L'exactitude de ces souvenirs nous est attestée par plus d'un témoignage contemporain. En 1831, des villes comme Nancy, Strasbourg, restaient étrangères au mouvement artistique qu'elles ne suivaient même pas à travers les estampes[1].

Cependant, dès le début de la monarchie de Juillet, un mouvement de décentralisation se dessine. Les origines en sont multiples. Le développement des études médiévales y contribue tout d'abord[2]. Le romantisme, nourri lui-même par ces études, y concourt. Il est appuyé par le zèle intéressé des députés des départements. Le 11 janvier 1832, M. Sans demande l'envoi d'objets d'art dans les départements et M. de Schonen réclame en faveur de Lyon qu'il représente ; le 14 mars 1833, Eschassériaux et Fulchiron renouvellent ces doléances, et le ministre qui leur répond leur affirme que les tableaux achetés sur les fonds du budget sont destinés aux musées départementaux, ceux de la liste civile restant seuls à Paris.

De très curieux rapports lus par Guyot de Fère en 1832

1. *Journal des artistes*, 13 novembre 1831, p. 269.

2. Se reporter à l'article d'Alfred Darcel, *Gazette des Beaux-Arts*, 1873, t. I, p. 27 sqq.

et 1833 [1], à la Société libre des Beaux-Arts, donnent un tableau circonstancié de la situation artistique à cette époque. On en verra les données confirmées ou complétées par un article paru dans *l'Artiste*, en 1835 [2]. Je ne puis ici qu'en résumer certaines conclusions. Les départements les plus avancés auraient été, en dehors de la région parisienne, le Rhône, les Bouches-du-Rhône, la Haute-Garonne, la Gironde, la Côte-d'Or, le Nord et la Seine-Inférieure, surtout, sans doute, à cause de l'activité de leurs chefs-lieux. Il y avait (en 1832) trente-quatre musées; nombre insuffisant, puisque, sur cent dix villes de plus de dix mille habitants soixante-dix neuf n'avaient pas de collections publiques. Je passe sur l'aménagement défectueux ou rudimentaire de la plupart des musées ouverts [3].

Cinquante-cinq villes avaient des écoles d'art. La plupart étaient des écoles de dessin aux visées les plus modestes : dans huit écoles seulement, on enseignait la peinture. Deux d'entre elles avaient une importance exceptionnelle : celle de Dijon, fondée par François Devosge, dès 1765, organisée par les États de Bourgogne en 1767, et qui, après avoir traversé sans périr la Révolution, fleurissait alors sous la direction d'Anatole Devosge [4] ; celle de Lyon, fondée par Richard, bientôt secondé par Revoil, qui était dirigée, depuis 1831, par Bonnefond [5].

1. *Journal des artistes*, mars et avril 1832 ; septembre 1833. Ces articles furent réunis en volume en 1835.

2. *L'Artiste*, 1835, t. X, p. 160.

3. En 1844, Louis Peisse, conservateur du Musée de l'École des Beaux-Arts fut chargé par le ministre de l'Intérieur d'une mission pour visiter les musées ou collections publics d'objets d'art appartenant aux départements ou aux villes, d'en recueillir les catalogues et de les vérifier (Archives Nationales F [21] 559).

4. J. Garnier, *Notice sur l'École nationale des Beaux-Arts de Dijon* (Dijon, 1881) ; — Henri Chabeuf, *Notice sur Trutat* (1887), pp. 8-13.

5. Pariset, *Les Beaux-Arts à Lyon* ; — Alphonse Germain, *Les artistes lyonnais des origines à nos jours*. Lyon, 1910.

En août 1830, s'était fondée, à Nantes, une Société des Beaux-Arts. C'était la seule association provinciale d'artistes, mais il y avait une section artistique dans les Académies de Lyon, Dijon et Orléans. Quant aux Sociétés d'amis des arts, on en comptait cinq : trois dans le Nord, une à Toulouse, une à Bordeaux.

Sous la monarchie de Juillet, le mouvement se manifesta surtout par la formation de sociétés nouvelles et par l'organisation de nombreuses expositions provinciales. Les *Sociétés des Amis des Arts en France* ont été étudiées par Léon Lagrange, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1861, avec un soin qui me dispense de revenir sur leur histoire et leur organisation. Je me contente de rappeler que, fondées sur le principe des cotisations élevées, elles réunissaient un nombre toujours restreint d'adhérents. Celle de Lyon, la plus importante, comptait, au temps de sa plus grande prospérité, en 1845, 650 souscripteurs versant une cotisation annuelle de 50 francs. Leur objet était l'achat d'œuvres d'art réparties, par tirage au sort, entre les sociétaires, la commande de gravures offertes en prime à tous les membres. Leur action extérieure pouvait, exceptionnellement à Lyon, par exemple, soutenir les écoles d'art et les industries d'art locales. Le plus ordinairement, elle se bornait à provoquer des expositions.

L'organisation et les frais de ces expositions incombaient soit aux sociétés, soit aux municipalités. En aucun cas, d'ailleurs, l'appui des municipalités ne faisait défaut, et la presse parisienne ou locale intervenait, au besoin, pour rappeler aux autorités leur devoir.

Quelques expositions étaient réservées uniquement aux artistes de la région ; la plupart, au contraire, appelaient le concours des Parisiens. Strasbourg, en 1837, constitua, avec Darmstadt, Mannheim, Carlsruhe et Mayence, une Association rhénane qui devait se manifester par des expositions

transportées successivement dans chacune de ces villes.

Le relevé complet des expositions serait difficile et fastidieux[1]. Je me bornerai donc à quelques exemples. En 1833, il y en eut neuf, en particulier à Arras, Douai, Grenoble, Lyon, Orléans et Valenciennes. En 1834, il y en eut à Lille, Cambrai, Metz, Rouen, etc. Les expositions de Rouen et d'Angers, en 1835, furent purement régionales. En 1839, Mulhouse, Montpellier, Amiens, Lyon, Grenoble, Moulins, Strasbourg, Nantes, Rouen, Lille, rivalisent d'activité ; à Angers est ouverte une exposition de peinture et sculpture ancienne, avec le concours des collectionneurs et châtelains du pays.

La valeur de ces exhibitions est très inégale ; mais, toutes, elles ont pour les contemporains de l'importance[2] ; *l'Artiste* ne dédaigne pas d'en donner d'amples comptes rendus dus à ses meilleurs collaborateurs : à Thoré, Jules Janin, ou à Laviron ; il nous est donc possible d'en avoir une idée assez exacte. Dans certaines villes, les artistes locaux ou originaires du pays fournissent une contribution copieuse ou importante. A Lyon, en 1836, Flandrin expose *Dante dans le cercle des Indifférents*, et deux autres tableaux ; Orsel, *Le Bien et le Mal ;* en 1840, Bonnefond, Duclaux, Saint-Jean soutiennent l'honneur de l'École lyonnaise.

Les envois parisiens sont dus, le plus souvent, à des peintres de genre, mais les plus illustres maîtres ne dédaignent pas de fournir leur contribution. Delacroix envoie les *Natchez* à Moulins (1836) et à Lyon (1837).

Le Salon de Nantes, en 1839, peut donner idée d'une exposition brillante : Théodore Rousseau, Cabat, Dupré, Corot, Aligny, Paul Flandrin, Brascassat y figurent à côté de Dela-

1. La liste dressée par Maurice Duseigneur, dans son article de *l'Artiste* (1882, t. I, p. 547) est très incomplète.

2. Jules Janin, *Sur les Expositions de province* (*l'Artiste*, 1840, 2e série, t. VI, p. 100).

croix, de Ziégler, de Robert-Fleury[1], près des artistes locaux dont le plus connu est Charles Leroux. Rouen, en 1840, réunit, auprès de trente-deux artistes normands, des œuvres de Diaz, Flandrin, Gudin, Paul Huet, Loubon, Charlet et Champmartin[2]. Des achats importants suivent ces fêtes. La Société des Amis des arts de Lyon dépense, en 1836, 30 000 francs ; celle d'Amiens achète, la même année, 22 tableaux ou aquarelles. Sans doute, il y a tendance, dans ces sociétés où les œuvres acquises sont mises en loterie, à préférer le nombre à la qualité[3], mais les villes ou les départements achètent à leur tour. Au musée de Lille, *La mort de l'Espion Morris* de Roqueplan, les *Paysans limousins* de Jeanron, l'*Intérieur d'atelier* de Mlle Cogniet rappellent l'exposition de 1834 ; un paysage de Cabat est, à Grenoble, un souvenir de l'exposition de 1845 ; à Nantes deux Delacroix commémorent 1839. Il convient, d'ailleurs, de remarquer que les musées, pendant cette période, se sont surtout enrichis par les envois de l'État.

Un jeune architecte et dessinateur, Achille Allier, intelligent, actif et enthousiaste, était parvenu à créer à Moulins un mouvement favorable à l'art et avait lancé, avec l'aide d'un éditeur entreprenant, Desrosiers, une publication somptueuse : l'*Ancien Bourbonnais*[4]. Il imagina, en 1835, de grouper les artistes dispersés, en dehors de Paris, à travers le pays et, grâce à lui, Moulins devint comme une sorte de capitale de la France provinciale. Des expositions s'y ouvrirent où figuraient les peintres de toutes les régions.

1. Thoré, *Exposition de Nantes* (*l'Artiste*, 30 juin 1839). — Cf. une lettre de Delacroix (Nouvelles Archives de l'art français, t. I, p. 872).

2. Jules Janin (article cité précédemment).

3. Léon Lagrange a insisté sur cette tendance fâcheuse (*Gazette des Beaux-Arts*, article cité 1er avril 1861, p. 30).

4. *L'ancien Bourbonnais*. Moulins, 1833-1838. Sur Achille Allier, consulter Emile Grenier, *A. Allier* (1913) et Emile Faguet, *A. Allier* (*Temps* du 12 août 1913.)

Une revue, l'*Art en Province*[1], y soutint les idées décentralisatrices. Dans un manifeste remarquable, Achille Allier, après avoir déploré l'isolement des artistes provinciaux, et avoir protesté contre l'esprit étroit des Sociétés artistiques, montrait l'importance de la diffusion de la vie esthétique. Il indiquait, dans les types provinciaux, une source inépuisable d'inspiration et demandait que l'on fît pour nos populations ce que Léopold Robert avait fait pour les vendangeurs, les moissonneurs et les pêcheurs de l'Italie. La mort prématurée d'Achille Allier compromit le succès de ses idées. Le mouvement qu'il avait créé languit peu à peu avant de s'arrêter; il mériterait une étude spéciale. Il y aurait grand intérêt à rechercher les publications périodiques, artistiques et littéraires, qui furent tentées alors en plusieurs villes, par exemple à Dijon (*les deux Bourgognes*, 1836), à Auxonne (*les Provinces unies*, *Bourgogne*, *Comté*, *Bresse*, 1836). Elles donneraient, sur la vie et les idées de ce temps, des lumières nouvelles. N'est-ce pas dans une éphémère *Revue organique des provinces de l'Ouest*, publiée à La Rochelle, que Fromentin inséra son *Salon de 1845*[2].

En 1847, se constitua, dans le département du Haut-Rhin, une *Société Schongauer* dont le programme cité par Philippe de Chenevières[3], mériterait d'être intégralement rappelé. Elle se proposait d'organiser un musée d'estampes, à Colmar, de « répandre la connaissance des chefs-d'œuvre de l'art, en faciliter l'étude, développer le sentiment du beau », elle voulait rayonner sur le département tout entier, établir partout des expositions temporaires et renouvelables d'estampes ; objet original et qui s'apparente aux plus récentes tentatives de diffusion artistique.

1. *L'art en province*, Moulins, 1835-1855.
2. Je l'ai analysé dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1910.
3. *Essai sur l'organisation des arts en province*, 1852, p. 63.

D'après *l'Artiste*[1], il y aurait eu, en 1835, environ trois cents peintres provinciaux. Quelques-uns d'entre eux, et non les moindres, venaient de Paris, soit que les difficultés de la vie matérielle les eussent obligés à abandonner la capitale, comme Constant Dutilleux établi à Arras[2], soit qu'ils eussent renoncé à une carrière brillante et précaire pour la tranquillité d'une situation fixe, tel Hippolyte Bellangé, conservateur du Musée de Rouen.

D'autres, au contraire, exposants des Salons de Paris[3], attendaient l'heure favorable pour venir vers le centre et ne donnaient à leur province que les prémices de leurs talents. Le plus grand nombre, établis dans un pays qu'ils aimaient et où leurs familles étaient enracinées, goûtaient la joie de vivre parmi la sympathie et l'estime de ceux qui les entouraient. Quelques-uns, ignorés à cent lieues de leur séjour, jouissaient dans leur région d'une véritable autorité, tel Anatole Devosge à Dijon, Auguste Flandrin à Lyon, ou Raymond Bonheur à Bordeaux. D'aucuns ont échappé à l'oubli parce qu'ils eurent des élèves illustres, ainsi Bon Dumoucel dit Mouchel et Louis Langlois (1803-1846) maîtres à Cherbourg de Millet adolescent[4], Flajoulot professeur à l'École de dessin de Besançon et maître de Courbet[5]. Tous ils avaient une clientèle assurée. Ils peignaient des paysages locaux, des scènes de genre, surtout des portraits, donnaient des leçons particulières ou dans les pensionnats et les collèges[6].

1. *L'Artiste*, 1835, t. X, p. 160.

2. Chesneau, *Peintres et statuaires romantiques*, p. 172.

3. Batissier, rendant compte du Salon de 1836 dans *l'Art en Province*, y relève les noms de 68 artistes provinciaux dont les plus notoires sont le peintre de marines Mayer de Brest, P. Alaux de Bordeaux, Guindrand et Legendre-Héral de Lyon.

4. Sensier, *Millet*, p. 35 note 1 et p. 38.

5. Riat, *Courbet*, p. 11 — Castagnary, *Fragments d'un livre sur Courbet* (*Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1911, p. 17).

6. Yvon (H. Jouin. *Adophe Yvon*, p. 12) a retracé la physionomie d'Ochard,

Enfin une classe particulièrement curieuse était celle des artistes itinérants. Champfleury, dans *Les Noirau*, nous en donne une image fantaisiste. Je dois à l'obligeance de mon distingué confrère, M. Charles Saunier, un exemple plus authentique. Son père, Charles Saunier, né en 1815, élève d'Ingres, après avoir étudié à Paris et à Rome, tente fortune en province. Il se rend dans les villes où il peut être recommandé par quelque personne en vue et s'y installe tant que les clients donnent, restant ici quelques mois, là trois ou cinq années. En 1843, il est à Dôle, en 1845 à Rethel où il se marie avec la fille d'un fonctionnaire chez lequel il a fait des portraits. Après un retour à Paris, il repart en 1847 à Lyon et à Vienne [1]. D'autres élèves d'Ingres, des disciples de David ou de Gros, menèrent une existence analogue.

L'importance de ce mouvement provincialiste ne doit pas être méconnue, non seulement il contribua à répandre le goût et favorisa l'essor des vocations, mais il eut, sur l'orientation de l'art même, une influence marquée [2]. En étudiant l'évolution du paysage, la genèse du mouvement réaliste, nous aurons à le constater.

XIV. — Les critiques de la monarchie de Juillet prennent volontiers le ton chagrin ; mais ils le dépouillent dès qu'il s'agit de comparer la France aux nations voisines : « Par ennui de l'habitude », écrit Alfred de Musset dans son *Salon*

élève de Gros, établi au Havre, dont il fut l'élève en 1834 : « Il faisait, hélas, tout ce que peut faire un artiste égaré dans une ville de commerce : des portraits de bourgeois, quelques petits tableaux et donnait force leçons. Pour moi c'était un héros. » Yvon fait une description très intéressante de l'atelier d'Ochard dont la vue l'impressionna et lui inspira le respect de l'art.

1. Les pérégrinations de Charles Saunier continuèrent encore longtemps : en 1849 à Saint-Étienne, en 1850 à Orléans, en 1856 à Nantes. Il s'installa définitivement à Paris en 1862.

2. Voir dans Labande, *Jules Laurens*, pp. 20-21, un tableau très curieux de la vie artistique à Montpellier vers 1840.

de 1836, « on médit des siens; mais quand on passe la frontière on apprend ce que vaut la France. Il est certain qu'aucune nation maintenant n'a le pas sur elle. En matière d'art, comme en d'autres matières, l'avenir lui appartiendra. » Balzac célèbre « les œuvres de la plus prodigue peinture, celle de l'École française, aujourd'hui héritière de l'Italie, de l'Espagne et des Flandres, où le talent est devenu si commun que tous les yeux, tous les cœurs fatigués de talent appellent à grands cris le génie [1] ». « L'art », dit de son côté Théophile Gautier [2], « n'a jamais été en meilleur point qu'aujourd'hui... C'est la France qui tient aujourd'hui sans conteste le sceptre de la peinture. »

La seule École étrangère que l'on consente alors à opposer à l'École française, c'est l'École de Munich, l'École allemande renouvelée par Cornelius et Overbeck [3]. On manifeste par contre un mépris et une inintelligence singulière de l'École anglaise contemporaine.

L'Europe semble accepter la supériorité de la France. Des Belges, de Keyser, de Braekelaer, Gallait, Henri Leys, Verbœckhoven, Slingenayer, Wiertz; des Allemands, Overbeck, Lessing, Schnorr de Karolsfeld, Bendemann, Schadow; des Anglais, Martynn, Lewis, Armytage, Madox Brown ; des Espagnols même, Madrazo ; des Suisses, Hornung ; un Russe, Bruloff [4], viennent se faire connaître chez nous.

1. *Béatrix*, édition définitive, t. III, p. 226.

2. *Salon de* 1841 (*Revue de Paris*, avril, pp. 153-154) ; — voir encore Eug. de Montlaur, *Salon de* 1841 (*Revue des Progrès*, p. 284).

3. Théophile Gautier, *Salon de* 1839 (*La Presse*, 20 mars 1839).

4. De Keyser exposait en 1840, la *Bataille de Wœringen* (aujourd'hui au Musée moderne de Bruxelles) ; de Braekelaer, même année, le *Comte de Mi-Carême* (même musée) ; Gallait, en 1837, *Le Tasse*, en 1841, *l'Abdication de Charles-Quint* (Musée moderne de Bruxelles) ; Henri Leys, en 1846, *une fête bourgeoise au XVIIe siècle ;* Verbœckhoven, la même année, des paysages ; Slingenayer, en 1842, le *Vengeur* (musée de Cologne) ; Wiertz, en 1839, *La dispute autour du corps de Patrocle* (Musée Wiertz) ; Overbeck, en 1838, le *Miracle des Roses ;* Lessing, en 1837, *Le Serment d'un hussite* ; Schnorr de

Auguste Rethel, sollicité par l'ambassadeur de France d'exposer son *Daniel* à Paris, écrit : « Vous pensez bien que l'admission de mon tableau là-bas serait le comble du succès et aurait pour moi la plus grande importance. Si cela a lieu, vous en serez bientôt averti. Que pourrais-je désirer de plus ? avouez-le, ne suis-je pas le plus heureux des hommes[1] ? » Qu'un critique ridicule s'alarme « des envahissements de l'étranger[2] », l'opinion générale se félicite, au contraire, avec raison d'un phénomène si heureux : « Nous observons, en passant », écrit Louis Peisse, en 1844[3], « que les produits de l'art étranger abondent à l'Exposition. Il nous en est venu de Londres, de Berlin, de Dusseldorf, d'Anvers, d'Amsterdam, de La Haye, de Francfort, de Florence, de Rome, de Bruxelles surtout, et même de Cracovie. Si ce mouvement se soutient, le Salon de Paris pourra bien devenir celui de l'Europe. »

En revanche, des peintres français vont se faire applaudir dans les pays voisins. Ils exposent à Bruxelles en 1833[4], à Berlin en 1839, à Londres en 1844[5]. En 1844, le *Larmoyeur* d'Ary Scheffer[6] fait sensation à Bruxelles[7], ainsi que la *Salomé* de Delaroche, qui, exposée aussi à Gand, passionna le jeune

Karofsfeld, en 1835 *Jeanne d'Arc* ; Bendemann, en 1837, *Jérémie* ; Schadow un *Ecce Homo* en 1846 ; J. Martynn, en 1835, le *Déluge* ; Lewis, en 1838, des aquarelles ; Armytage, en 1842, *Prométhée* ; Madox Brown, même année, *Marie Stuart* ; Fred. de Madrazo, en 1838, *Gonsalve de Cordoue* ; Hornung, en 1841, les *Ramoneurs* ; Bruloff en 1834, *Les derniers jours de Pompéi*.

1. *Revue germanique*, 15 septembre 1861, p. 118.

2. Gosse, *Diogène au Salon de* 1846, p. 119.

3. *Salon de* 1844 (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1844, p. 345) ; — *Les Beaux-Arts* de Curmer (t. III, p. 18) relèvent à ce Salon 28 peintres étrangers dont 16 belges et 6 hollandais.

4. *Journal des artistes*, 1833, p. 279.

5. Spielmann, Une peinture retrouvée *La vierge à la vigne* de Paul Delaroche (*Revue de l'art ancien et moderne*, 10 janvier 1912).

6. *L'Artiste*, 23 juin 1839.

7. *Bulletin de l'Ami des arts*, t. II, p. 499.

Jules Breton, élève alors de Félix Devigne[1]. Cette même année, Roqueplan, Duval le Camus, Biard, Jacquand, etc., exposent à Cologne[2]. En 1840, des spéculateurs américains promènent à travers les États-Unis *Adam et Ève* de Dubufe ; cette expédition leur rapporte 500 000 francs ; encouragés par ce résultat, ils commandent à Eugène Isabey, Morel Fatio et Eugène Lami quatre scènes de la guerre d'Indépendance pour la somme totale de 40 000 francs et organisent une tournée nouvelle[3]. Monvoisin fonde, en 1842, une école de peinture à Santiago du Chili.

« Paris », s'écriait Lamartine à la tribune de la Chambre des députés, le 30 mars 1841, « Paris est un immense atelier. L'Europe y vient, y admire, y achète, exporte nos produits partout... Tous les grands amateurs du monde, les princes eux-mêmes, se font une gloire, une gloire pour leur maison, pour leur galerie, d'avoir acquis à Paris l'objet qu'ils veulent consacrer à la contemplation du public... Avoir été peint à Paris, c'est un titre pour un objet d'art, un certificat de goût, d'origine de gloire. »

L'intensité du mouvement artistique nous est, enfin, rendue sensible par l'accroissement du nombre des peintres et de leur production. Les Salons renferment, en moyenne, deux mille ouvrages dus à un millier d'artistes[4]. D'après le *Journal des artistes*[5], il y avait en France, 354 peintres et sculpteurs en 1789, 509 en 1810, 1375 en 1830, 2 159 en 1838[6].

1. Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, pp. 88-89. Le tableau de Delaroche est au Musée de Cologne.

2. *Bulletin de l'Ami des arts*, t. II, p. 142 sqq.

3. *L'Artiste*, 1840, 2e série, t. IV, p. 167.

4. En 1835, 2 175 tableaux, 96 gravures, 78 lithographies.

5. 16 septembre 1838.

6. D'après une statistique donnée par *l'Illustration* (18 mars 1843), 205 peintres avaient exposé en 1800, 406 en 1810, 460 en 1819, 953 en 1831. De 1833 à 1842 le nombre des exposants variait, selon les caprices du Jury de 879 (en 1840) à 1082 (en 1839).

Dans ce nombre, les femmes artistes forment un groupe considérable : 235 femmes exposent en 1835 [1]. Il faut d'autre part, ajouter au total les peintres amateurs [2].

Production intense, incessante, fécondité tout au moins numérique, ne sont-ce pas là des indices favorables et n'est-on pas fondé à croire qu'une époque si riche a dû aussi être éminente par ses mérites ?

Avant de chercher à déterminer le sens et la valeur de tant d'énergies, il était nécessaire d'étudier les conditions sociales dans lesquelles celles-ci se déployèrent, et notre enquête, parfois ingrate, permettra, du moins, de procéder avec plus de certitude à l'examen des œuvres, des genres et des doctrines.

1. Sazerac, *Lettres du Salon de* 1835, p. 23.

2. Sur les femmes artistes et les peintres amateurs, Jules Janin. *Salon de* 1839 (*L'Artiste*, 10 mars 1839, p. 226).

CHAPITRE II

COMPLEXITÉ DES CONDITIONS ESTHÉTIQUES

I. L'inspiration historique. — II. L'inspiration religieuse. — III. L'exotisme. — IV. Influences littéraires. — V. Influences étrangères anciennes. — VI. Influences étrangères contemporaines. — VII. La Pédagogie artistique. — VIII. Comparaison avec le mouvement général des esprits. — IX. Les grandes tendances.

J'ai essayé, dans un autre ouvrage [1], d'exposer quelques-unes des raisons qui avaient, avant 1830, assuré le triomphe de l'individualisme. Mon intention n'est pas d'y revenir ici. Mais l'essor des tempéraments individuels reçut, sous la monarchie de Juillet, de nouveaux encouragements. Les objets capables d'inspirer un peintre se multiplièrent ; des influences nouvelles vinrent s'ajouter, sans les détruire, aux influences anciennes. Tout conspira, malgré les répugnances de l'opinion, à accentuer la dispersion des forces artistiques. Je vais en tenter la démonstration.

I. — La Restauration avait donné peu d'aliments à la peinture militaire et supprimé, pour ainsi dire, l'histoire contemporaine nationale. Avec la monarchie de Juillet, les apologies de la Révolution redeviennent de mode : bien mieux, elles deviennent officielles. Par une aberration que l'avenir devait cruellement punir, Louis-Philippe, pour entretenir sa popularité, prétend rattacher à son trône les traditions révolutionnaires et impériales. La *Séance du jeu de Paume*, la *Fédéra-*

1. *La peinture romantique*, livre Ier, chap. VII.

tion, les *Enrôlements volontaires* deviennent des sujets de commandes ; *Austerlitz*, *Iéna* sont célébrés à leur tour.

Ces sujets, délaissés depuis quinze ans, fournissent naturellement un champ d'expérience nouveau aux artistes. Ils y apportent des préoccupations que n'ont pas connues David et ses élèves. Delacroix peint *Boissy d'Anglas au premier prairial* avec la fougue et les formules dramatiques qu'il a appliquées d'abord à interpréter les rêves des poètes ou les drames lointains de l'Orient. Horace Vernet interprète dans sa manière sèche et mince, les grandes batailles de l'Empire et raconte des anecdotes là où Gros ou même Gérard concevaient des épopées. Les propres élèves de l'École ne reprennent plus la tradition de leurs prédécesseurs. Léon Cogniet, en décrivant l'*Armée d'Egypte*, s'éprend de pittoresque, et Couder, se réveillant du sommeil académique, trouve, pour célébrer *la Fédération*, une vivacité menue qu'on n'attendait guère de l'auteur massif du *Lévite d'Ephraïm*. Pendant un temps, les Salons ont un aspect tout belliqueux : « La bataille est dans tous les coins, sous tous les pinceaux, même les plus inoffensifs et les moins accoutumés à ces allures guerrières[1]. » Ce sont les commandes pour la décoration de Versailles qui expliquent cet enthousiasme et *l'Artiste* constate, non sans ironie, qu'aucune époque « n'a vu surgir autant de peintres de batailles que celle de nos vingt années de paix[2] ».

S'il célèbre Napoléon, Louis-Philippe n'oublie pas sa propre gloire. L'ouverture, au Palais de Versailles, des salles consacrées à cette époque, témoigne assez du soin qu'il prit de garder la mémoire des épisodes les moins marquants de son règne[3]. La réunion de ces pages officielles montre aussi que

1. Auguste Barbier, *Salon de* 1836, p. 9.

2. *L'Artiste*, 1836, p. 109.

3. Vaudoyer et Alfassa, *Les salles de la monarchie de Juillet au musée de Versailles* (*Revue de l'art ancien et moderne*, juillet et août 1910).

des thèmes en apparence insignifiants, comme le voyage de la reine Victoria à Eu ou la réception de Louis-Philippe en Angleterre, offrirent en réalité aux artistes une riche matière pittoresque.

L'histoire contemporaine réintégrée, les sujets historiques ne disparaissent pas. Versailles oblige les peintres à parcourir, sans négliger aucune période, l'histoire nationale, de Clovis à la Révolution. La mode oscille à travers « ce qu'on appelait alors le moyen âge, à défaut d'une meilleure définition, mais ce qui s'entendait suffisamment, c'est-à-dire ce qui n'était ni grec ni romain, et prenait place entre le XIIe et le XVIe siècle[1] ». La faveur passe des troubadours et des chevaliers à panache au XVIe siècle puis à la Régence[2] sans que les enthousiasmes nouveaux fassent tort aux engouements passés. *Les funérailles de Duguesclin* peuvent coexister avec une *Scène de la Saint-Barthélémy* ; l'*Abdication de Charles-Quint* avec une anecdote sur *Jean-Jacques Rousseau*.

Quel que soit, au reste, le sujet, la conception historique ne cesse guère d'être frivole ; l'anecdote, le fait divers inspirent presque seuls les artistes. Leur philosophie de l'histoire est sommaire : chaque époque leur apparaît sous des

1. Théophile Gautier, *Célestin Nanteuil* (*Histoire du romantisme*, p. 56). — Laviron remarquait, dans son *Salon de* 1833, p. 119, « l'immense signification du mot *moyen âge* qui embrasse maintenant toute l'histoire moderne depuis Charlemagne jusqu'à Louis-Philippe inclusivement. »

2. « Nous avançons vite de nos jours dans le développement des idées et des études, autrefois si lentes et si graduées. La chevalerie et le moyen âge détrônaient, il y a quelques années, l'histoire grecque et romaine, et déjà nous voici arrivés à l'époque de la ligue ; Luther succède à Léon X ; voici les Huguenots, la lutte du protestantisme et du catholicisme, c'est l'histoire du jour, le thème à étudier et à traduire » (A. Decamps, *Le musée*, 1834, p. 47). — Gruyer (*La peinture au château de Chantilly*, p. 422) fait remarquer, à propos de *l'Assassinat du duc de Guise* de Delaroche, que la mode du XVIe siècle fut provoquée par la littérature (Vitet, *Les Barricades*, 1826, *Les États de Blois*, 1827, *La mort de Henri III*, 1829 ; Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*, 1829) et qu'elle se manifesta aussi dans la musique (Hérold, *le Pré-aux-Clercs*, 1832 ; Meyerbeer, *les Huguenots* joués en 1836, commandés par l'Opéra dès 1833).

couleurs simplifiées : le moyen âge est sentimental et épique ; le XVIe siècle grandiose et sombre ; le XVIIIe brillant et léger. Conceptions superficielles que traduisent des toiles héroïques, philosophiques ou élégantes.

Pour le décor et le costume, les artistes, malgré des prétentions à l'exactitude, n'ont recherché jusqu'alors qu'une convenance approximative et le caractère pittoresque. Le progrès général des études historiques, de nombreuses publications archéologiques [1], l'installation au Louvre du Musée Charles X, l'influence des peintres de Lyon, l'ouverture au public, depuis 1833, des collections réunies par Du Sommerard à l'hôtel de Cluny, déterminent un souci nouveau de précision, de documentation. Cette idée apparaît que l'on peut compter les boutons de l'habit de Diderot tout ainsi que Vernet compte les boutons des uniformes de l'armée française. A la conception fantaisiste ou pittoresque s'oppose une conception archéologique de l'histoire.

Cette préoccupation nouvelle s'étend à l'étude de l'antiquité. Car les critiques se trompent quand ils affirment « que le moyen âge a décidément détrôné la Grèce et Rome [2] ». En réalité, l'antiquité et même la mythologie reprennent bientôt de la popularité ; leur vitalité s'affirme par les formes

1. Citons seulement, sur l'antiquité, la publication capitale de la traduction du *Nouveau manuel complet d'archéologie* d'Ottfried Müller (1841), les *Monuments inédits d'antiquité figurée* de Raoul-Rochette (1833), le premier volume de l'*Élite des monuments iconographiques* de Ch. Lenormant et J. de Witte (1844), la fin de la publication des *Ruines de Pompéi* de Mazois (1838), les ouvrages sur Pompéi de Raoul-Rochette (1840 et 1844) ; — sur l'archéologie chrétienne et médiévale, le *Discours sur... l'art du Christianisme* de Raoul-Rochette (1834), *Le Bulletin monumental* de Caumont (à partir de 1829), l'*Archéologie chrétienne* de Bourassé (1844), le premier volume des *Mélanges d'archéologie* de Cahier et Martin (1847), les monographies de Notre-Dame de Brou par Didron (1842) de Notre-Dame de Noyon par Dantier et par Vitet (1845) de Saint-Savin par Mérimée (1845), les recueils de documents figurés de Moret (1837-1839) et de Pottier (1839), les *Monuments des arts libéraux* d'Alexandre Lenoir (1840), la publication, à partir de 1844, des *Annales archéologiques* de Didron.

2. Louis Viardot, dans *Le National*, 27 mars 1835.

renouvelées qu'elles revêtent. Nous verrons des artistes reconstituer le décor précis de la vie antique. D'autres évoqueront les personnages fabuleux ou historiques et les animeront d'une vie aussi intense que si nous vivions auprès d'eux. Il en est qui délaisseront les récits historiques ou légendaires, s'attacheront à la vie privée ou intime et composeront des pages d'anthologie. Les formes classiques serviront à exprimer de philosophiques pensées ou à ordonner de grandes pages décoratives.

II. — On crut, au lendemain de la Révolution de Juillet, la peinture religieuse destinée à disparaître. Suscitée, sous la Restauration, par la réaction politique, soutenue par des commandes officielles, il semblait qu'elle n'eût eu qu'une existence artificielle. Sauf deux ou trois œuvres exceptionnelles, *le Christ en croix* de Prudhon, le *Christ au jardin des Olives* de Delacroix, elle n'avait produit que des toiles froides et sans inspiration.

La foi paraissait morte. Ceux qui condamnaient, ainsi que Stendhal, les sujets religieux [1] le proclamaient et ceux qui pensaient, avec Mme de Staël, que la peinture était l'art du christianisme [2] en faisaient l'aveu.

« Les arts n'ont plus d'avenir », écrivaient en 1833 les pamphlétaires légitimistes ; « ils sont frappés de mort, parce que l'incrédulité du siècle et la solitude des temples leur interdisent toute conception religieuse si propre à la poésie [3]. » Athanase Coquerel constatait avec tristesse, au Salon de 1833, que « la foi n'avait inspiré aucun artiste » ; « l'art », ajoutait-il, « y paraît sans vie.. ; le musée est vide de foi [4] ». Henri

1. « Quand les sujets donnés par le christianisme ne sont pas odieux, ils sont du moins plats. » *Histoire de la peinture en Italie*, ch. XVI, édit. de 1854, p. 82.

2. *Corinne*, VIII, 3.

3. T... et F. Chatelain, *Les Prométhéides*, 1833, p. xxj.

4. *Le Protestant*, 1er avril 1833.

Heine, avec un sentiment tout contraire, proclamait : « le catholicisme n'est pas seulement éteint dans la France nouvelle ; il n'a même pas d'influence réactionnaire sur l'art[1] ».

En 1831, le Salon ne comptait pas trente tableaux religieux. En 1833, Ch. Lenormant constate que « les tableaux de dévotion font retraite[2] » ; le public leur refuse, d'ailleurs, son attention[3]. Thiers déclare à la tribune, le 14 mars 1833 : « Quant aux tableaux d'église, le gouvernement n'en commande plus ; le goût en est perdu parmi les artistes et ils les refusent presque tous[4]. »

Ces opinions concordantes devaient être rapidement démenties. Dès 1835, de Saint-Chéron, dans un remarquable article[5], pouvait affirmer que le christianisme n'était pas mort et escompter son influence sur les arts. La foi n'était pas éteinte en France : bien au contraire, sous l'indifférence en apparence générale, se faisait un travail dont l'intensité devait éclater en 1849 mais que l'on ne pouvait dès lors méconnaître.

Les générations nouvelles apportaient des sentiments inconnus aux hommes du début du siècle. Chenavard, dont le père était franc-maçon, est à quinze ans, en 1823, catholique fervent. « Enthousiasmé par la Vie des Saints et des Pères du Désert, il s'imposait en secret les plus dures mortifications : il jeûnait, passait des nuits couché sur le carreau de sa chambre[6]. » Élèves du païen Ingres, Hippolyte Flandrin

1. *Salon de* 1831 dans le livre *de la France*, 1833, p. 327.

2. *Le Temps*, 2 mars 1833.

3. *Le National*, 9 mars 1833.

4. Cité par Coquerel dans *Le Protestant*, 1er avril 1833.

5. *De la condition actuelle des Beaux-Arts et de leur avenir* (*l'Artiste*, 1835, t. X, p. 269). A cette date encore, Alfred de Vigny, parlant du catholicisme, s'écriait : « les artistes le mettent en lumière comme une précieuse médaille, et se plongent dans ses dogmes comme dans une source épique de poésie, mais combien y en a-t-il qui se mettent à genoux dans l'église qu'ils décorent ? » (*Servitude et grandeur militaires* ad finem).

6. Silvestre, *Les artistes français*, éd. de 1878, p. 302.

est catholique pratiquant, Janmot, croyant mystique[1]. Orsel peint avec ferveur les litanies de la Vierge et consacre une large partie de sa vie à préparer des conférences édifiantes ; son ami Périn déploie la même foi à célébrer les œuvres de la miséricorde.

Le 21 juillet 1839, Lacordaire, du couvent de la Quercia près Viterbe, préparait la formation d'une confrérie d'artistes chrétiens : « Le but de la confrérie de saint Jean l'évangéliste est », écrivait-il, « la sanctification de l'art et des artistes par la foi catholique et la propagation de la foi catholique par l'art et les artistes[2]. » Le 27 décembre de la même année, la confrérie tenait son assemblée constitutive ; elle eut des réunions régulières à Notre-Dame-des-Victoires jusqu'en 1844. Formée d'abord de sept membres, elle en compta jusqu'à trente. Fromentin, à peine arrivé à Paris, y fut affilié[3]. La Confrérie, après avoir végété, deux ans encore, se dispersa. Elle n'en eût pas moins une influence durable. Sous l'influence de Lacordaire plusieurs artistes entrèrent dans les ordres. Le peintre Besson, après avoir raconté, sur les murs de Saint-Sixte de Rome, l'histoire de saint Dominique, se fit dominicain, en 1840[4]. Le 15 janvier 1844, un groupe d'artistes s'affiliait au Tiers-Ordre de saint Dominique ; parmi eux, le peintre Claudius Lavergne qui, avant de partir pour l'Italie, avait été visiter le curé d'Ars et, arrivé à Rome, avait fait bénir par le pape Grégoire XVI ses pinceaux destinés à glorifier la religion[5]. Le paysagiste Cabat fut aussi sur le

1. Maurice Denis, *Les élèves d'Ingres* (*L'Occident*, 1902, t. II, p. 153).

2. Abbé Roger, *Essai historique sur la société de Saint-Jean* (*Notes d'archéologie et d'art*, juin 1912). — G. Cl. Lavergne, *Claudius Lavergne* (1910).

3. *Lettres de jeunesse*, p. 45. Fromentin fit également partie (*ibid.*, p. 60), en 1841, de l'œuvre de Saint-Vincent-de-Paul fondée par Ozanam.

4. Berthier et Vallée, *Un peintre dominicain. L'œuvre artistique du R. P. Besson*, 1910. — G. Cl. Lavergne, *op. cit.*, pp. 20-21.

5. G. Cl. Lavergne, *op. cit.*, p. 3.

point de revêtir l'habit dominicain mais, après une retraite à Chalais (Isère), il rentra dans le monde [1].

Dans ce même moment, Rio publia son grand ouvrage sur l'art chrétien, Montalembert lança son étude retentissante « du vandalisme et du catholicisme dans l'art » (1837).

Ce mouvement sincère entraîne un petit nombre d'esprits d'élite [2], mais en même temps, dans un sentiment moins désintéressé et moins pur, la bourgeoisie naguère voltairienne demande à la religion le concours de ses forces conservatrices. « Nous ne sommes ni religieux ni dévots », écrit Alexandre Decamps, en 1837, « mais il se répand sur la haute société actuelle un parfum d'hypocrisie religieuse qui lui sied, rend les visages plus sérieux et tient lieu de morale et de dévouement [3]. » Henri Heine signale également cette mode religieuse inspirée par des craintes sociales [4]. Le gouvernement, enfin, a renoncé très rapidement à l'attitude d'abstention que lui donnait Thiers : il commande des tableaux d'églises et la Ville de Paris, imitée par les grandes villes de province, poursuit activement la décoration de ses édifices religieux.

Est-il nécessaire d'ajouter qu'il n'est pas indispensable à un artiste d'être croyant pour produire de belles œuvres religieuses. Les grandes scènes du drame chrétien, envisagées au seul point de vue humain, contiennent des thèmes de développements éternels. La mort du juste, la douleur maternelle, la charité sont des motifs capables d'émouvoir l'homme le plus étranger aux dogmes.

Quoi qu'il en soit, le nombre des tableaux de piété augmente, depuis 1831, de Salon en Salon. Ils avaient d'abord

1. Fromentin. *Lettres de jeunesse*, pp. 135 et 163.

2. On remarquera, parmi eux, la prépondérance des lyonnais : Chenavard, les Flandrin, Janmot, Orsel, Lavergne, etc.

3. *Le National*, 26 mars 1837.

4. *Lutèce*, Lettre IV, 30 avril 1840.

presque disparu. En 1837, leur nombre « dépasse même celui des tableaux de batailles[1] ». « Les sujets religieux sont de mode », écrit, en 1838, F. Mercey, « il n'est guère d'artiste cette année, qui n'ait fait son tableau de sainteté[2]. » Un rapport fait au comité des Beaux-Arts de l'Institut catholique (sans doute la confrérie de Saint-Jean) par un certain Schmidt, en 1843, constate que le nombre des toiles religieuses a plus que doublé depuis 1831[3]. Elles étaient 125 en 1843, elles sont 232 en 1844[4].

Sans doute, la majeure partie de cette production avait une valeur médiocre. « Nos peintres font des tableaux d'église », disait-on non sans raison, « parce que c'est la seule peinture qui ait cours sur la place...[5]. On sent dans presque tous les tableaux religieux l'absence d'inspiration... Quand on cherche la pensée de ces tableaux on ne trouve que le mot froid et officiel : *commande*...[6]. Ce n'est plus qu'une affaire de commerce[7]. »

Il est vrai, aussi, des artistes honorables, praticiens habiles, ouvriers sans originalité, candidats aux récompenses officielles, aux décorations, à l'Institut, durent à leurs relations, à leur tenue, à leur docilité, des commandes fructueuses et faciles, et couvrirent les églises d'œuvres d'une

1. Auguste Barbier, *Salon de* 1837 (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1837, p. 146).

2. *Revue des Deux Mondes*, mai 1838, p. 389.

3. Voici les chiffres donnés par Schmidt : en 1831, 55 tableaux ; en 1837, 79 ; en 1843, 125. Un mouvement inverse se produisait pour les tableaux d'histoire nationale, très nombreux avant l'ouverture du Musée de Versailles : ils étaient 133 en 1831, 108 en 1839, 56 seulement en 1843 (*Les Beaux-Arts*, 1843, t. I, p. 399).

4. Ces 232 toiles se décomposaient en 16 sujets de l'Ancien Testament, 79 des Évangiles, 52 de la Vie des saints, 32 sujets édifiants, 30 vierges ou Sainte Famille, 23 têtes sacrées (*Les Beaux-Arts*, 1844, t. II, p. 402).

5. Laviron, *Salon de* 1841, p. 79.

6. Tenint, *Salon de* 1842, p. 45.

7. Eug. de Montlaur, *Salon de* 1841 (*Revue du Progrès*, 1er mai 1841, p. 269).

correction sans saveur, qui se placent presque en dehors de l'art, aux confins de l'imagerie religieuse, remembrances éternelles de Raphaël ou des Bolonais, succédanés académiques où l'on voit « qu'un monsieur très sage s'est appliqué ».

Ces artistes, on les suit, depuis le début du siècle dans l'immobilité stérile de leurs conceptions : le temps ne semble pas s'écouler pour eux. Les idées, les formules se succèdent sans les émouvoir et, d'une belle indifférence, ils continuent à écrire la même écriture et à parler le même langage, étrangers au travail qui s'opère autour d'eux[1].

Mais, en face de la médiocrité surabondante, l'art religieux a suscité, sous la monarchie de Juillet, des pages dont les unes garantissaient sa persistance, tandis que d'autres le montraient susceptible de rajeunissement. Les uns, comme Orsel ou Périn, y ont apporté les préoccupations d'une piété abstraite et mystique ; d'autres, ainsi qu'Hippolyte Flandrin, y ont appliqué un cœur simple et pieux ; Ary Scheffer a fait des démonstrations spiritualistes et philosophiques ; Delacroix a exprimé les grandes douleurs et les minutes tragiques suprêmes. Les influences subies, les différences techniques, les procédés matériels mêmes ont accentué les divergences de conception et donné plus de richesse encore à ce renouveau de peinture religieuse[2].

1. Sans parler des églises où leurs œuvres sont très abondantes, on rencontre fréquemment, dans les musées de Province, des travaux de ces artistes consciencieux et médiocres.

2. Dès 1837, Louis Viardot essayait (dans *le Siècle*, 2 mars 1837) d'établir une division parmi les peintres religieux : il les distinguait en deux classes : les traditionnalistes inspirés par Overbeck et Cornélius, et les rénovateurs comme A. Scheffer et Champmartin.

Louis Peisse dans son Salon de 1841 (*Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1841) instituait un classement plus complet. Il discernait quatre groupes : la pure tradition classique (Ansiaux, Caminade, Jouy, Thévenin etc.) ; le néo-christianisme (Ary Scheffer, Signol, Glaize, Janmot, Cibot, etc.) ; le classicisme moderne influencé par Ingres (Hippolyte Flandrin, Amaury Duval, Lehmann, etc.) ; les pastiches d'après Raphaël (Romain Cazes), Michel-Ange



HORACE VERNET. — ABRAHAM ET AGAR

Salon de 1839.

(Musée de Nantes.)



L'ingéniosité de quelques artistes s'est même attaquée à une tradition si universellement respectée qu'elle paraissait immuable. L'essai a été fait d'introduire la couleur locale dans la représentation des scènes bibliques. Il semblait que les Florentins et, après eux, les Bolonais eussent imposé à jamais, aux personnages des Écritures, leurs manteaux aux tons neutres et aux formes effacées. Les artistes austères du XVIIe siècle avaient tuyauté les draperies en plis nombreux ; les maniéristes du XVIIIe siècle les avaient fait flotter en masses emphatiques et fantasques ; les élèves de David les avaient étudiés sur des toges romaines, mais nul n'avait songé à en modifier la conception.

Orsel fut, peut-être, le premier à rompre avec des usages si respectables. Conseillé par Révoil et par Artaud, il étudia à Paris, avant l'ouverture du Musée égyptien, les costumes antiques de l'Égypte et composa son tableau, *Moïse présenté à Pharaon*, avec des scrupules archéologiques [1]. L'œuvre étonna Champollion par son exactitude mais elle n'émut pas l'opinion publique.

Horace Vernet reprit la même tentative avec plus de tapage. Il n'y fut pas conduit par des préoccupations d'historien. Tandis qu'il suivait les évolutions de l'armée française en Afrique, il s'avisa qu'il y avait, dans la simplicité, la gravité, les coutumes des Arabes, quelque chose de vraiment biblique. La persistance, dans le monde oriental, des costumes et des mœurs permettait d'attribuer sans invraisemblance aux Hébreux de la Bible les burnous musulmans. En tout cas, le type même de la race n'avait pas varié et il convenait de restituer à des Sémites leur physionomie

(A. Devéria, Guichard), Caravage (Jollivet), les byzantins, les vieux allemands (Mottez).

Ces deux essais me paraissent très arbitraires et je ne les relève qu'à titre de documents.

1. Périn, *Orsel*, fasc. 3, pp. 13-15.

véritable, disparue sous la convention indo-européenne. Horace Vernet, malheureusement, compromit sa thèse par la façon dont il la développa. *Rébecca à la fontaine* (Salon de 1835), *Abraham et Agar* (Salon de 1837), et *Juda et Thamar* (Salon de 1843)[1] que les gravures de Jazet ont popularisés, eurent un grand succès de curiosité et de scandale. On y trouva peu de sérieux[2] et même de l'indécence. L'artiste fut peu suivi[3]. « Ceux qui, sous prétexte de couleur locale, font de la Bible avec le costume arabe sont des imbéciles qui n'en savent point tirer parti », écrivait, de Blidah, Fromentin[4]. Pourtant il était, lui-même, sensible au caractère permanent de l'Orient. « Il me semble », disait-il, « avoir voyagé dans les temps anciens et parcouru les pays de la Bible et des patriarches. L'Afrique comme l'Orient, quoiqu'un peu moins pourtant, est un anachronisme vivant[5]. » Et, involontairement, il évoquait, au passage d'une caravane, les souvenirs d'Esaü et Jacob[6]. La question que

1. *Abraham et Agar* au musée de Nantes ; *Juda et Thamar*, à la Collection Wallace, à Londres.

2. Henri Heine qualifiait *Juda et Thamar* de « tableau d'autel parfaitement adapté à la nouvelle église parisienne de Notre-Dame-de-Lorette, dans le quartier de ces dames auxquelles cette église a donné son nom » (Lettre du 7 mai 1843, in *Lutèce*).

3. Schopin exposa, en 1839, un *Jacob chez Laban*, aujourd'hui au Musée de Toulouse, conçu dans le même système et sans plus d'autorité.

4. Le 22 mars 1846. (*Lettres de jeunesse*, p. 173).

5. Le 27 juillet 1846 (*Lettres de jeunesse*, p. 187).

6. Le 17 novembre 1847 (*Lettres de jeunesse*, p. 256). On sait que Fromentin reprit sa thèse dans *Un été dans le Sahara* : « Costumer la Bible c'est la détruire... etc. » Déjà Michelet écrivait, en 1830 : « Cet anachronisme... du costume fait sentir la généralité du sujet et montre que ce n'est pas un fait limité dans le temps, mais une idée éternelle » (*Rome*, p. 302). Renan a condamné également la tentative de Vernet (*Nouvelles études d'histoire religieuse*, *L'art religieux*, p. 410). — Quant à Vernet, il exposa ses vues dans un mémoire, lu à l'Académie en 1847 et publié en 1856 (*Opinion sur certains rapports qui existent entre les costumes des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes*). Lire aussi des lettres écrites au cours de ses voyages, en Algérie, 1833, et en Orient, 1839-1840, lettres publiées par Durande (*Joseph, Carle et Horace Vernet*, 1863, pp. 98 et 131 sqq.).

Vernet avait mal posée existait donc réellement. Elle allait être reprise, hors de France, par les préraphaélites.

III. — Léopold Robert avait, avant 1830, rendu populaire l'étude pittoresque des costumes et des mœurs d'Italie. Ses derniers tableaux eurent un retentissement énorme. Près de lui et après sa mort, des disciples ou des émules reprirent les mêmes thèmes et furent accueillis avec une semblable faveur. Mais la curiosité se fit plus générale ; elle revint enfin sur la France et l'on découvrit l'intérêt des bretons, des auvergnats ou des paysans pyrénéens. On explora l'Espagne, la Grèce, on aborda l'Orient.

L'orientalisme n'avait été, jusqu'en 1830, sauf pour de très rares artistes, qu'un art de fantaisie. Seuls, Champmartin et Decamps avaient été, l'un à Constantinople, l'autre en Asie Mineure. Champmartin ne paraît pas avoir gardé de son voyage un profit durable ; quant à Decamps, on n'a jamais su exactement l'étendue, la durée, à plus forte raison, l'itinéraire d'une course qui échauffa son imagination plus qu'elle ne lui fournit des documents positifs. Delacroix, Ary Scheffer avaient peint, de *chic*, les *Massacres de Scio* ou *les Femmes souliotes*. Victor Hugo chantait, sans quitter Paris, les *Orientales*.

Dès 1832, Musset se moquait, dans *Namouna*, de ce pittoresque arbitraire :

... bien que cette histoire
Se passe en Orient, je n'en ai point parlé.
Il est vrai que, pour moi, je n'y suis point allé.
Mais c'est si grand, si loin ! — avec de la mémoire
On se tire de tout — allez voir pour y croire.
Si d'un coup de pinceau je vous avais bâti
Quelque ville *aux toits bleus*, quelque *blanche* mosquée,
Quelque tirade en vers d'or et d'argent plaquée,
Quelque description de minarets flanquée,

Avec l'horizon *rouge* et le ciel assorti
M'auriez vous répondu : vous en avez menti [1] !

Bientôt, les conditions mêmes de l'orientalisme se trouvèrent presque totalement changées : le monde musulman, jusqu'alors presque inaccessible, commença à s'ouvrir. La conquête de l'Algérie, les événements du Maroc, la présence en Égypte d'un pacha ami de la France, les épisodes de la question d'Orient, avivent la curiosité et lui permettent de se satisfaire. Horace Vernet, Fromentin parcourent l'Algérie récemment conquise ; Delacroix suit une ambassade française au Maroc, Papety s'enferme au mont Athos ; Marilhat et Gleyre visitent l'Égypte ; Dauzats parcourt l'Égypte, l'Espagne et l'Algérie, Ziem est, en 1847, à Constantinople. L'orientalisme s'appuiera, désormais, sur des enquêtes sérieuses.

IV. — Les peintres novateurs avaient souvent demandé à des livres favoris, des sujets ou des prétextes de peinture. Dante et Shakespeare, Byron, Walter Scott et Gœthe ne cessèrent pas d'être consultés. On emprunta peu aux poètes contemporains, même à Victor Hugo, mais on lut beaucoup les historiens. L'Angleterre, chère aux partisans de l'entente cordiale, fournit, grâce à Guizot et Augustin Thierry, des motifs nombreux. On demanda à Mignet des renseignements sur l'histoire d'Espagne. Les récits anecdotiques sur la vie des écrivains et des artistes illustres furent recueillis avec avidité.

D'une façon générale, la peinture à sujet, anecdote littéraire, historique ou sentimentale, fait divers même, prit un énorme développement, phénomène qui peut s'expliquer, soit par des raisons tirées du tempérament français, soit plutôt

1. *Namouna* Chant I, XXIII et XXIV.

par la nécessité de plaire à une clientèle nouvelle peu sensible aux qualités proprement artistiques.

Si nous ajoutons que la peinture allégorique n'a pas été abandonnée, que la nature morte a été cultivée, que le paysage, ainsi que l'étude de la vie contemporaine, se sont singulièrement enrichis, nous pourrons affirmer sans trop d'exagération, qu'aucun ordre d'inspiration n'a été étranger aux peintres de la monarchie de Juillet, et conclure que les tendances individualistes ont été favorisées par l'extraordinaire dispersion des sujets.

V. — L'art a subi, dans le même temps, les influences les plus variées et les plus complexes.

Sous l'hégémonie de David, l'étude de l'art antique avait dirigé les travaux des peintres français ; l'art italien n'avait pas perdu toute autorité et l'on n'avait oublié ni Raphaël ni les Bolonais. Puis, sous la Restauration, lors de l'explosion du Romantisme, la Flandre, la Hollande, l'Angleterre avaient dicté leurs leçons.

Aucune de ces actions ne s'efface après 1830, mais la plupart se renouvellent et, par surcroît, l'Allemagne et l'Espagne viennent s'imposer à l'esthétique française.

Par un paradoxe historique remarquable, c'est au moment où l'École davidienne chancelait que l'antiquité grecque, dont elle s'était recommandée sans la connaître, avait été révélée à l'Europe. En 1818, Quatremère de Quincy avait rendu publique, dans ses *Lettres écrites de Londres à Canova*, la surprise qu'il avait éprouvée devant les marbres du Parthénon ramenés au British Museum par lord Elgin. Il constatait la supériorité de ces œuvres sur tout ce que l'on connaissait alors de l'art antique et trouvait, pour les louer, des formules vives et des mots heureux : « Le torse du Cecrops », écrivait-il, « semble modelé avec de la chair[1]. » Lorsque la

1. *Lettres écrites de Londres à Canova sur les marbres d'Elgin*, 1818, p. 115.

Vénus de Milo fut rapportée en France, Orsel fut frappé d'y voir « la plus chaste gravité unie à une étonnante puissance de forme[1] ».

Ces révélations ne purent avoir immédiatement d'action efficace. L'École était trop affaiblie pour se régénérer ; les novateurs proscrivaient de parti pris les sujets antiques, et Ingres qui, depuis longtemps, étudiait les vases peints[2], pour y surprendre le génie grec, n'avait pas encore de disciples. L'influence n'éclata que sous la monarchie de Juillet et des faits nouveaux y collaborèrent. L'émancipation de la Grèce permit d'aborder le sol hellénique même, d'en relever et d'en décrire les monuments. Les travaux retentissants d'Hittorff[3] bouleversèrent les idées reçues sur l'usage de la couleur chez les anciens.

Lorsque la France, par une pente naturelle, parut retrouver plaisir au commerce avec les anciens un instant proscrits, ceux-ci se présentèrent à elle avec une physionomie renouvelée.

De l'Italie, les élèves de David, quand ils voulurent élargir leur manière, ne connurent guère que les dernières œuvres de Raphaël et les machines des Bolonais. Souvent, dans les sujets religieux, ils amalgamèrent, sans trop de peine, les études faites devant l'Apollon du Belvédère ou le Laocoon et celles qu'ils avaient dessinées auprès du Guide ou des Carrache.

Les Romantiques découvrirent Venise. Bonington célébra la ville, Sigalon pasticha les peintres ; la couleur vénitienne vint réchauffer les palettes chargées de couleurs froides et lourdes.

L'Italie continua, après 1830, à inspirer à la fois les traditionnalistes et les novateurs, visitée par les lauréats de

1. Périn, *Orsel*, t. I, p. XX.

2. Delaborde, *Ingres*, p. 141.

3. *L'architecture polychrome chez les Grecs*, 1831.

Rome et par des artistes venus librement à elle. Cabat, Gérôme, Lavergne, Baron, Gigoux, Paul Huet..., traversèrent ainsi les Alpes de leur propre mouvement. Tandis que les paysagistes y cherchaient des formules rajeunies, que Léopold Robert et son groupe étudiaient des costumes, ceux qui interrogeaient les artistes anciens portèrent souvent leur prédilection sur les peintres antérieurs au XVIe siècle.

Ingres, le premier parmi les artistes français, avait fixé son attention sur les précurseurs de Raphaël et sur la jeunesse de Raphaël. Accueilli pendant de longues années par des sarcasmes, il ne réussit à communiquer sa sympathie pour les Quattrocentistes qu'au moment où il l'éprouvait moins vivement lui-même.

Les artistes qui, sous la monarchie de Juillet, s'inspirèrent visiblement de la première renaissance italienne ne rencontrèrent plus, auprès du public, de résistance. Leur cause fut défendue par des érudits, comme Paillot de Montabert[1] ou comme Artaud de Montor, qui développa en une grande publication ornée de bois et de lithographies d'un sentiment très juste[2], les notions qu'il avait résumées, dès 1811, dans une modeste plaquette[3]. En 1844, *l'Artiste* publiait d'excellentes lithographies de Gsell d'après Piero de Cosimo et Guido de Sienne.

Des préoccupations religieuses concoururent au même effet. Humbert de Supperville[4] et Rio[5] appelaient Fra Angelico et Giotto à régénérer l'art chrétien.

1. *Dissertation sur les peintures du moyen âge*, 1812. *Traité complet de peinture*, t. III, 1829-51.

2. *Peintres primitifs*, 1841 ; publié d'abord dans la *France littéraire* de la même année.

3. *Considérations sur l'état de la peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*, 1808-1811.

4. *Signes inconditionnels de l'art*, Leyde, 1829-1839.

5. Le premier volume de l'*Art chrétien* a paru en 1841.

Les poètes participèrent à cet engouement. Théophile Gautier célébrait

> Cimabué, Giotto,
> Et les maîtres pisans du vieux Campo Santo [1].

Victor Hugo évoquait

> un de ces anges-vierges
> Comme en rêvait Giotto... [2]

et Auguste Barbier chantait le *Campo Santo* [3] dont Michelet, en 1830, avait méconnu la beauté [4].

Raphaël, cependant, et les Bolonais n'étaient pas abandonnés et Michel-Ange, jusqu'alors admiré de très loin, retrouvait des disciples. Poursuivant ses recherches inquiètes, Sigalon s'était dégagé des Vénitiens. Il épuisa ses dernières forces à copier la fresque du *Jugement dernier*. Sa copie, rapportée à Paris en 1834 et marouflée dans la Chapelle de l'École des Beaux-Arts, eut un très grand succès. Sans provoquer des imitations directes, Michel-Ange agit sur l'imagination de quelques artistes, en particulier de Chenavard.

Nous assisterons aux batailles qui se livrèrent autour de Rubens, inspirateur de Delacroix et détesté par les Ingristes, et nous verrons les Hollandais, que la critique continuait à confondre avec les Flamands [5], étendre leur influence des paysagistes aux peintres de genre.

Il semble que l'on n'ait pas assez dit l'importance qu'eut, sur les destinées de l'École française, l'art espagnol révélé à la France sous la monarchie de Juillet.

1. *Melancholia*, 1834.
2. *Que la musique date du* XVIe *siècle*, 1837, dans *les Rayons et les Ombres*.
3. *Il Pianto*, 1833.
4. *Rome* (1830). Dans ce livre, Michelet paraît ignorer les précurseurs de Raphaël.
5. Louis Peisse (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1842, p. 232).

Les tableaux espagnols étaient très rares en France dans la première partie du XIXe siècle. Le Louvre en conservait fort peu ; les collections particulières ne pouvaient suppléer à son insuffisance. Dans la rénovation de l'art français la part de l'Espagne serait restée nulle si Goya n'avait exercé sur Delacroix, par ses lithographies de Bordeaux, une impression profonde[1].

Dès 1831, Prosper Mérimée disait aux lecteurs de *l'Artiste*[2] l'intérêt du Musée de Madrid. En 1836, Théophile Gautier, dans un article sur les envois de Rome[3], émettait le vœu que l'on fondât des établissements pareils à la Villa Médicis en Espagne, en Hollande, en Allemagne et même en Angleterre. Chaque élève choisirait le pays qui lui conviendrait le mieux : « L'École espagnole », ajoutait-il, « est pleine de grands maîtres inconnus », et il prenait plaisir à accumuler les noms mystérieux de Ximénès de Novarella, Alonso Cano, Blas de Prado, don Ruy de Gonzalès, Morales, Luis de Vargas ou Antonio dal Castello.

Au moment où Théophile Gautier lançait cette idée et plusieurs années avant qu'il ne célébrât en prose et en vers les trésors d'art de l'Espagne[4], Louis-Philippe reprenait un projet esquissé jadis par Denon[5] et créait, à Paris, une galerie espagnole.

Averti, peut-être, par le maréchal Soult, illustre pillard des églises espagnoles, il donna au baron Taylor la mission de rassembler, par delà les Pyrénées, une collection de tableaux. Taylor partit muni d'un million[6]. Le moment était

1. « Tout Goya palpitait autour de moi, » s'écriait Delacroix en vue de Tanger (Lettre du 24 janvier 1832. *Correspondance*, t. I, p. 173).

2. 1831, t. I, p. 73.

3. *La Presse*, 30 août 1836.

4. *España*, 1843.

5. Benoît, *L'art français sous la Révolution et l'Empire*, p. 115.

6. [Achille Jubinal]. *Notice sur M. le baron Taylor et sur les tableaux espagnols achetés par lui d'après les ordres du roi*, 1837. — Henri Blaze, *Galerie espagnole au Musée du Louvre* (*Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1837).

favorable. Le désordre de la guerre carliste détournait les Espagnols du souci de préserver leurs œuvres d'art et laissait libre jeu aux convoitises particulières. Taylor courut de grands dangers dont il se tira à force de sang-froid ; il fit son œuvre sans bruit et revint en 1837, rapportant 402 toiles qui furent aussitôt installées au Louvre. Le Musée Espagnol fut ouvert au public en janvier 1838.

La Presse tout entière s'accorda à louer la générosité du prince qui faisait ce cadeau à la France « au moment même où la calomnie s'acharnait avec le plus de force contre lui malgré le respect dû à son trône[1] ». On le sait, les libéralités de Louis-Philippe étaient précaires comme l'était sa couronne. Il ne protesta pas contre les éloges qu'on lui décernait mais, lorsqu'en 1848 il dut quitter la France, il revendiqua les toiles du Musée Espagnol parmi ses biens personnels. C'est ainsi que les maîtres d'Espagne disparurent du Louvre après un séjour de dix années. Le catalogue de la galerie espagnole en 1838 en comptait 402 ; le catalogue du musée, de 1859, n'en offre plus que 14.

Si bref qu'ait été le contact, son importance est indéniable. Les œuvres recueillies par Taylor étaient d'un mérite fort inégal ; d'accord, sans doute, avec la volonté royale, il avait surtout visé à la quantité[2] ; on ne manqua pas de lui en adresser le reproche. Au dire d'Alexandre Decamps, juge prévenu, le Musée Espagnol renfermait « une trentaine d'ouvrages de premier ordre au milieu de plus de trois cent cinquante peintures suspectes[3] ».

Trente toiles de premier ordre forment déjà un faisceau important, et il y en avait certainement davantage. Sans prendre à la lettre le catalogue qui attribuait 81 toiles à

1. Jubinal, *op. cit.*, p. 20.

2. Cependant il avait payé 150 000 francs un Murillo (Jubinal, *op. cit.*, p. 25).

3. *Le National*, 15 février 1838.

Zurbaran, 38 à Murillo, 25 à Ribéra, 19 à Vélasquez, 22 à Alonso Cano et 10 à Valdès Leal, il est certain qu'il y avait plus d'une œuvre magistrale parmi une foule de tableaux d'école[1]. L'ensemble était imposant. Du rapprochement d'un très grand nombre de morceaux, même médiocres, se dégageaient des impressions plus nettes que de quelques chefs-d'œuvre isolés. Telle production d'une main moins experte pouvait traduire la pensée espagnole avec plus d'évidence qu'un morceau où la perfection de l'art en dissimule les procédés.

Jules Breton a rappelé l'impression qu'on éprouvait dans ces salles où régnait un fanatique silence. « Il m'en reste », écrivait-il[2], « comme un rêve plein d'effrayant mystère, d'extases farouches, de noirceurs pieuses et d'éclairs fulgurants. Cela sentait le cloître et l'inquisition. Il y avait là des choses d'une intensité lugubre, de férocité froide; des supplices inimaginables, entre autres celui de ce saint qui, tournant une meulette, dévidait ses propres entrailles enroulées tout autour. Et ce *Saint Barthélémy* de Ribéra, quelle merveille horrible ! Des bourreaux l'écorchent tout vif, et le couteau entre les dents, en arrachent avec des pinces les lambeaux de peau sanglants; et vraiment les lèvres du patient tremblaient de douleur contenue et de prière. Et le *Saint François aux stigmates* de Zurbaran et les Herrera, et les divins Morales et les Goya ! Comme toutes ces toiles vivaient étrangement dans ces salles austères et monacales pavées de carreaux rouges. Tout cela me revient à l'esprit comme un cauchemar dévot et grimaçant. »

Champfleury, avec la même vivacité, marquait, devant une *Adoration des mages* du Greco, la surprise que lui causait « cette peinture qui a le délire, qui semble avoir le mors aux

1. Consulter l'analyse faite par Huard dans le *Journal des Artistes* (14 janvier 1838 et numéros suivants).

2. *Nos peintres du siècle*, p. 175.

dents, cette peinture étrange et allongée qu'on jugerait une fresque de Bicêtre[1] ».

Au Musée Espagnol vinrent s'ajouter, en 1842, des toiles et des dessins donnés au roi par un Anglais et qui constituèrent le Musée Standish. On y voyait, à côté de toiles flamandes importantes, quatre Murillo, un Ribéra, des dessins de Berruguette, Alonso Cano et Antonio dal Castello[2].

La vente, en 1841, de la collection de Aguado, marquis de las Marismas, si elle ne répondit pas aux espérances de son possesseur, contribua du moins, elle aussi, à attirer l'attention sur l'art espagnol[3].

Enfin, la galerie du Maréchal Soult[4], n'était, sans doute, pas inaccessible. Ainsi l'Espagne fut révélée à la France et son action, que nous étudierons sous la monarchie de Juillet, devait dépasser cette période, si Courbet, Th. Ribot et Manet en subirent l'empire.

Depuis David, les traditions nationales avaient été rompues. Le XVIIIe siècle était méprisé comme une époque de dévergondage et de décadence ; les maîtres du XVIIe siècle étaient ignorés. Les romantiques avaient partagé cette indifférence ou ces préjugés. Le retour aux maîtres aimables du XVIIIe siècle se fit, sous la monarchie de Juillet, avec une extrême rapidité. Watteau, dédaigné encore en 1830, se vit en quelques années, étudié, estimé et même pastiché. En même temps, Poussin et Lesueur étaient invoqués pour fortifier la cause de l'art spiritualiste.

VI. — A ces leçons, demandées aux siècles passés, s'ajou-

1. *Van Schœndel*, 1847.

2. Thoré, *Le Musée Standish. Cabinet de l'amateur* (1842, t. I, p. 209).

3. Jules Robert, *France littéraire*, mars 1841, t. IV, p. 278 sqq.

4. F. Mercey, *La galerie du maréchal Soult* (*Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1852).

tèrent les enseignements dictés par les deux seuls peuples chez lesquels la peinture fût alors florissante : l'Angleterre et l'Allemagne.

Par Lawrence surtout et par Constable, l'Angleterre avait exercé un parrainage sur le Romantisme et le paysage français. Cette influence ne s'abolit pas ; elle resta très marquée et très vive, mais elle se renouvela peu. Les conceptions fantastiques de Martynn, popularisées par la gravure, excitèrent une curiosité passagère. Martynn exposa, au Salon de 1835, *le Déluge*, et la vue de l'œuvre peinte compromit, sans le faire disparaître immédiatement[1], le préjugé favorable que les gravures avaient créé.

Les jeunes artistes anglais qui exposèrent à Paris, y furent mal accueillis. Armytage, alors élève de Delaroche, et Madox-Brown furent traités avec une inintelligence dédaigneuse[2]. Par un retour singulier, l'Angleterre jadis admirée se vit méprisée. En 1839, Chaudesaigues consacrait, dans *l'Artiste*[3], des articles malveillants à l'Exposition de Londres et Théophile Gautier lui-même, au retour d'une excursion en Angleterre, lançait cette diatribe, dont il aurait pu aisément faire la réfutation : « Les Anglais sont riches, actifs, industrieux.., mais l'art, à proprement parler, leur fera toujours défaut.. ; ils ne sont que des barbares vernis. Lord Elgin, si violemment anathémisé par lord Byron, a commis un sacrilège inutile. Les bas-reliefs du Parthénon apportés à Londres n'y inspireront personne. Le don de la plastique est refusé aux races du Nord... Et puis les Anglais ne sont pas catho-

1. *L'Artiste* publie encore, en 1837, trois gravures d'après Martynn.

2. *L'Artiste*, 1842, 3e série, t. I, pp. 195 et 197. « Les derniers moments de Marie Stuart ont fourni à M. Ford Madox-Brown le sujet d'un tableau plus remarquable par la dimension de la toile que par le mérite de la peinture. Avec la meilleure volonté du monde il serait bien difficile de trouver quelque chose à louer dans cet ouvrage, mais nous respecterons chez l'auteur, sa qualité d'étranger, et nous nous dispenserons d'une plus rigoureuse appréciation de son œuvre. »

3. *L'Artiste*, juillet-août, 1839.

liques — le protestantisme est une religion aussi funeste aux arts que l'islamisme et peut-être davantage. Des artistes ne peuvent être que païens ou catholiques[1]. »

La vogue se détournait des Anglais, elle s'attacha aux Allemands. Tout d'abord, le courant qui conduisait aux précurseurs de Raphaël ramena aux maîtres allemands du XVIe siècle ou plus exactement à Albert Dürer. Théophile Gautier décrivit en vers la *Melancholia*[2], Victor Hugo chanta le siècle

qu'Albert Dürer admirait à l'écart[3]

et dédia au « vieux peintre pensif » un des chants des *Voix intérieures*. Mais ce furent les contemporains, surtout, qui retinrent l'attention. Groupés, un moment, à Rome autour d'Overbeck, Cornelius, Schadow, Philip Veit, Schnorr de Karolsfeld, Führich et Steinle étaient rentrés en Allemagne et donnaient, à Munich ou à Dusseldorf, des formes multiples à l'art national renouvelé. Overbeck demeurait à Rome, fidèle à son idéal, nazaréen indéfectible.

Le crédit dont l'Allemagne intellectuelle et philosophique jouissait alors en France contribua à porter la curiosité sur la peinture germanique. En 1832, Edgar Quinet publiait, dans la *Revue des Deux Mondes*, une étude sur l'art en Allemagne[4]. En 1837, Montalembert faisait l'apologie d'Overbeck[5]. En 1839, Fortoul expliquait, dans *l'Artiste*[6], le procès fait à la Renaissance par les Nazaréens, et il publiait, dans la *Revue de Paris*, une série de lettres sur Munich[7]. Ces lettres

1. *Une journée à Londres* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1842, p. 289).

2. 1834 — Théodore de Banville donne, dans un poème des *Caryatides* (1842), le *Stigmate*, une singulière description de la *Melancholia* qu'il semble prendre pour un tableau.

3. *Les Rayons et les Ombres. Que la musique date du XVIe siècle*, 1837.

4. *Revue des Deux Mondes*, avril-juin, 1832.

5. *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, 1837.

6. *Questions nouvelles de la Peinture* (*L'Artiste*, 10 février 1839).

7. *Revue de Paris*, mars et avril 1839.

formèrent, en 1841, le volume *De l'Art en Allemagne*. La publication du grand ouvrage de Raczinski sur *l'Histoire de l'Art moderne en Allemagne* s'achevait au même moment.

Bientôt la réputation des Allemands fut au plus haut point. « Il n'y a en Europe », écrivait Thoré, « que deux artistes, dont le nom soit aussi éclatant que celui d'Eugène Delacroix. C'est Overbeck et M. Ingres [1]. » « L'École allemande », disait de son côté Théophile Gautier, « paraît la seule en état de rivaliser avec nous[2]. »

Lorsqu'en octobre 1838 Cornélius vint en France, il y reçut un accueil triomphal et Louis-Philippe, nous l'avons déjà dit, lui fit les honneurs de Versailles[3].

A vrai dire, on les connaissait très mal, ces maîtres devant lesquels on s'inclinait. On les ignorait presque absolument comme peintres. En 1837, Bendemann exposait, avec un vif succès, *Les lamentations de Jérémie* et Théophile Gautier, surpris par ce coloris sans agrément qui lui rappelait l'École impériale, confessait qu'il ne connaissait Cornélius et Overbeck que par des gravures[4]. Les estampes exposées aux vitrines du boulevard des Italiens et devant lesquelles, un jour de 1841, Victor Cousin s'arrêta, saisi d'admiration[5], les planches publiées par *l'Artiste* et par *les Beaux-Arts*[6] de Curmer, furent les documents par lesquels le public français entrevit l'art germanique.

Les artistes qui vécurent à Rome, purent, seuls, avoir des notions plus complètes. Il leur fut loisible d'étudier la décoration de la Casa Bartholdy où Cornélius, Veit, Overbeck et

1. *Le Siècle*, 25 février 1837.

2. *La Presse*, 14 mars 1837.

3. A. Fillioux, *Cornélius* (*L'Artiste*, 4 novembre 1838). — Jean Gigoux, *Causerie sur les artistes de mon temps*, p. 79.

4. *La Presse*, 14 mars 1837.

5. Henri Heine, *Lutèce*.

6. *Les Beaux-Arts* publièrent de très nombreuses gravures d'après Steinle, Sonderland, Carl Wagner et Lessing.

Schadow avaient affirmé, en 1819, la doctrine nazaréenne. Ils eurent des relations parfois étroites avec Overbeck et ses disciples. C'est par cette voie surtout, que les Allemands exercèrent une influence réelle.

VII. — Les faits que nous venons d'énoncer contribuèrent d'une façon certaine à la dispersion des efforts artistiques, mais à cette dispersion collaborèrent aussi d'autres forces, moins directes, moins faciles à déterminer et dont il est impossible de mesurer l'importance. Il faut essayer d'en discerner quelques-unes.

Je n'insisterai pas sur les conséquences nécessaires de la divergence des conceptions politiques, des idées religieuses, des situations sociales.

La diffusion de l'éclairage au gaz et l'extension que prit, désormais, la vie à la lumière artificielle sont des faits auxquels, il ne me semble pas que l'on se soit assez arrêté. Il fut désormais possible de produire, dans les salles de spectacle et même dans les demeures particulières, une intensité et une variété d'éclairage jusqu'alors insoupçonnées. De là, pour les artistes, des sensations nouvelles, des jouissances de l'œil et aussi des fatigues, des hypertrophies ou des déviations du sens visuel.

Le luxe que l'on introduisit alors dans les théâtres, la transformation des décors, le développement de la figuration, la mode, d'autre part, des travestissements et des bals costumés, fournirent des suggestions inédites.

Les progrès scientifiques touchèrent les artistes : les chimistes leur fournirent des couleurs nouvelles, séduisantes et d'un usage parfois dangereux. Les leçons de Chevreul sur la théorie des couleurs eurent un très grand retentissement. Enfin cette période vit les débuts de la photographie, et en fut enthousiasmée.

L'individualisme, qui apparut aux contemporains comme

un malaise, s'appuyait donc sur les raisons les plus essentielles et les plus diverses.

Il aurait pu être partiellement enrayé si les jeunes artistes avaient reçu, de maîtres respectés, une discipline homogène. Un semblable enseignement, nous le verrons, ne leur fut pas distribué. Les directions données dans les ateliers furent divergentes, sinon contradictoires. Un très grand nombre de jeunes peintres ne firent, d'ailleurs, pas d'études régulières : « Il y a peut-être un quart des exposants de cette année » écrivait Delécluze en 1833[1], « qui n'ont pas fait deux ans d'étude dans un atelier. » Certains passaient, par caprice ou par esprit d'indépendance, d'un atelier à l'autre, ou bien ils s'efforçaient, comme le firent la plupart des paysagistes, d'oublier les leçons qu'ils avaient reçues ; d'autres se rebellèrent presque immédiatement, abandonnèrent tout atelier et allèrent s'instruire eux-mêmes dans les musées. Les élèves fanatiques d'Ingres, les disciples sages de Blondel ou de Drolling, les rapins à peine guidés de Delaroche, les insurgés, comme Courbet ou Millet, prenaient, dès le début de leur vie, position dans la lutte.

Dans ces années où le rôle de l'enseignement en dehors de l'atelier d'Ingres, alla se réduisant, il se fit, cependant, une importante élaboration de pédagogie artistique. Le 1er février 1847, Lecoq de Boisbaudran se faisait autoriser par le Comité de l'École de dessin[2], où il était professeur, à expérimenter une progression d'exercices destinés à l'éducation de la mémoire pittoresque. Cette méthode nouvelle, malgré son succès rapide, ne porta, naturellement, ses fruits qu'après 1848. Il convenait cependant de la rappeler, non seulement pour rendre hommage à un éducateur illustre mais

1. *Salon de* 1833 (*Les Débats*, 22 mars 1833).

2. La future École des Arts décoratifs. Elle était alors dirigée avec une grande intelligence par le peintre Belloc. — Lecoq de Boisbaudran, *Éducation de la mémoire pittoresque*, 1848 ; 2e édition 1862.

aussi pour noter qu'il avait eu des précurseurs. En 1834, E. Rey, professeur à l'École des Beaux-Arts de Lyon, publiait une méthode « analytique, mnémonique et synthétique » pour l'enseignement du dessin où, s'appuyant lui-même sur l'autorité de Reynolds, il accordait aux exercices de mémoire la plus large part[1] et demandait que, depuis la première leçon et pendant toute la durée des études artistiques, l'élève consacrât un temps important à répéter de mémoire tout ce qu'il avait fait d'après le modèle ou d'après nature. Nous ne savons le parti que Rey tirait, comme professeur, de ces excellentes idées et l'on ne voit pas qu'il ait formé de grands artistes. Ces velléités du moins méritaient d'être relevées.

VIII. — J'ai accumulé les raisons qui ont entraîné la dispersion des talents et la multiplication des systèmes. Mais il est nécessaire, à présent, de le remarquer, si la peinture avait été resserrée en un seul corps de doctrine, elle eût constitué, à cette époque, une anomalie unique parmi toutes les manifestations de la vie nationale.

Les écoles politiques se disputaient : les uns travaillaient au rétablissement de la monarchie légitime, d'autres rêvaient de République ou d'Empire ; parmi les orléanistes mêmes que de querelles et d'incertitudes ! Les ouvriers faisaient des émeutes pour protester contre la misère, et des théoriciens leur proposaient un idéal social révolutionnaire. Les catholiques réclamaient une place, avant d'exiger la domination.

1. *Exposé succinct d'une méthode analytique mnémonique et synthétique pour l'enseignement du dessin*. Lyon et Paris, 1834. « Habituer le jeune artiste » écrit l'auteur, p. 15, « à conserver dans sa mémoire le souvenir des formes, des effets et des proportions, tel est le but auquel doit tendre l'enseignement du dessin. » Il trace ensuite une progression où chaque leçon comporte un exercice de mémoire, demandant, par exemple, que l'élève, quand il sera capable de faire des académies, répète de mémoire « tous les jours et pendant une heure environ, ce qu'il a fait d'après nature » (p. 38).

Tous les arts étaient fortement travaillés. Chez les sculpteurs, le baron Bosio défendait avec obstination la tradition, et la *nymphe Salmacis* lui valait un éclatant succès ; mais ces victoires nouvelles et des souvenirs illustres n'empêchaient pas le progrès des maîtres novateurs. David d'Angers, Barye et Rude, Préault, Antonin Moine, Triquetti, Maindron, Duseigneur épouvantaient la foule et scandalisaient l'Institut par leurs personnalités exubérantes et leurs conceptions multiples. Pradier recherchait une molle élégance ; Clésinger livrait au public de voluptueuses et équivoques créations, tandis que Simart restaurait une orthodoxie épurée.

Dans l'ordre musical, Auber et Adam bercent le public par leurs refrains faciles ; Rossini jouit de sa gloire ; Meyerbeer et Halévy développent la formule de l'opéra dramatique. Des amateurs essayent de répandre le goût de la musique symphonique, exaltent Beethoven, Weber et Schumann. Cependant Berlioz, parmi les sarcasmes, s'efforce d'imposer son génie puissant, descriptif et névrosé ; et Delacroix écoute, dans la pénombre, le piano sur lequel Chopin exhale les impressions fugitives de son âme frêle, exquise et fiévreuse.

Est-il nécessaire de rappeler l'âpreté des luttes littéraires : Victor Hugo toujours contesté, le demi-succès d'*Angelo*, la chute des *Burgraves*, le romantisme renié par Musset, la tragédie classique galvanisée par Ponsard et Rachel ; le développement du roman écrit par Balzac et George Sand, l'extension du journalisme ?

Non, vraiment, l'état de la peinture n'a rien d'exceptionnel ; elle est ce qu'elle doit être : troublée dans une époque troublée.

IX. — L'historien n'a pas à protester contre le triomphe de l'individualisme ; il peut regarder la complexité comme un

signe de richesse et se féliciter de voir toutes les tendances se déployer sans contrainte, mais son travail en devient plus malaisé.

Tout d'abord, il faut renoncer à faire l'historique des seize Salons qui se sont ouverts, de 1831 à 1847, sous la monarchie de Juillet. Ils se sont succédés beaucoup trop rapidement pour qu'un progrès ou une évolution notable aient pu s'effectuer de l'un à l'autre. Leur examen obligerait à des répétitions constantes. D'ailleurs, ils n'ont pas englobé toute l'activité artistique par suite de l'abstention de certains artistes, de l'exclusion d'hommes éminents, et aussi parce que certaines manifestations, les peintures monumentales, leur échappaient nécessairement.

Il ne nous paraît même pas possible de prendre d'ensemble le mouvement de la peinture et de lui assigner des étapes. Les différents genres, les différentes tendances n'ont pas évolué simultanément; en les groupant on serait exposé à des simplifications abusives ou à des retours fatigants.

Nous sommes amenés ainsi à étudier séparément les grandes directions et les genres essentiels. Mais, ici, une difficulté nouvelle se présente. L'individualisme rend impossible de classer avec rigueur tous les artistes. Les critiques contemporains ont parfois tenté de le faire, mais leurs essais, dont quelques-uns sont intéressants, sont toujours imparfaits par quelque côté. Ils ont multiplié les étiquettes : ils ont opposé aux noms de classiques et de romantiques, ceux de coloristes ou d'ingristes. Ils ont parlé de néo-gothiques, de peintres de la fantaisie, du juste milieu, de réalistes, de naturalistes, d'école humanitaire. Il faut renoncer à une division complète, se borner à suivre les lignes essentielles, se résigner par avance à d'inévitables fissures.

J'essayerai, dans la suite de cet ouvrage, d'examiner la fortune du Romantisme. — Un groupe de peintres a manifesté des tendances logiques, spiritualistes ou abstraites ;

— d'autres ont affecté des vertus moyennes et se sont tenus dans un juste milieu ; — l'école de David a continué sa vie languissante et des doctrines se sont ébauchées dont la fortune a été éphémère ; — le paysage a eu une floraison indépendante et multiple ; — la peinture monumentale s'est renouvelée. Enfin, sous cette agitation, qui apparut d'abord comme un piétinement, j'ai cru discerner une orientation progressive vers le réalisme, et je consacrerai à l'examen de cette marche obscure et effective le dernier chapitre de mon étude.

J'aurai, ainsi, dans sept chapitres successifs, suivi, sous des aspects différents, l'évolution de la peinture. Un tableau synchronique mettra en lumière les rapports chronologiques entre ces processus ; et les faits essentiels, dissociés dans l'analyse, se verront rapprochés et dégagés dans la conclusion.

CHAPITRE III

LE ROMANTISME

I. L'Esthétique romantique et l'opinion. — II. Delacroix incarnation du Romantisme. — III. L'apport de Decamps. — IV. Les Petits Romantiques. — V. Le portrait Romantique. — VI. Les déviations du Romantisme. — VII. Les désertions. — VIII. Les recrues. Chassériau. — IX. Le bilan du Romantisme.

I. — Sous la Restauration, de jeunes peintres avaient attaqué, avec véhémence, les doctrines glorieuses qui, pendant plus de quarante années, avaient fait la force de l'école française. Connus bientôt sous le nom de Romantiques, ils ne constituaient pas un groupe cohérent ou discipliné, mais la communauté des influences subies, la ressemblance de l'âge, l'unité du moment, créaient entre eux des liens nécessaires, et il était possible de dégager de l'examen de leurs œuvres, avec la négation des principes anciens, l'affirmation de vérités nouvelles.

Malgré les divergences imputables à leur tempérament particulier, Eugène Delacroix, Ary Scheffer, Champmartin, Eugène Devéria, Decamps, Louis Boulanger et Camille Roqueplan, lorsqu'ils peignaient *les Massacres de Scio*, *la Mort de Gaston de Foix*, *le Massacre des Janissaires*, *la Naissance d'Henri IV*, *la Patrouille turque*, *Mazeppa* et *la Mort de l'espion Morris*, étaient d'accord pour refuser à la beauté plastique des hommages exclusifs et pour lui opposer la recherche du mouvement, de la passion, de la vie. Ils renonçaient à réaliser un type parfait de la figure humaine, reconnaissaient à chaque individu, à chaque race, un intérêt,

et s'attachaient à en rendre fortement les caractères. Ils rejetaient l'usage systématique du nu comme une convention artificielle, niaient la supériorité des draperies antiques, et acceptaient, avec une curiosité avide, les costumes divers adoptés par les générations successives ou par les peuples différents. D'ailleurs, ils ne séparaient pas l'homme du milieu naturel ou artificiel dont il s'entoure et étendaient leur sympathie aux paysages et aux décors.

Ils ne pensaient pas que l'artiste, en réalisant sa pensée, dût s'attacher à faire preuve de science, mais ils voulaient qu'il manifestât un tempérament. La pureté du dessin, la connaissance de l'anatomie, la clarté logique de la composition, pouvaient, à leurs yeux, se rencontrer dans des œuvres mornes et froides. Un tableau devait offrir un ensemble pittoresque et réunir des taches colorées et éclairées dans un rapport d'harmonie unique. Il devait charmer l'œil et non pas obtenir l'adhésion de l'esprit. Peu importaient, au reste, les moyens employés par l'artiste et le choix du sujet traité. Chacun devait rester libre de ses procédés, il n'y avait point d'autre hiérarchie que celle des talents.

Enfin, d'accord avec les classiques sur l'indépendance de l'art par rapport à toute fin sociale et morale, les Romantiques se séparaient de leurs adversaires en niant toute influence, même indirecte, de l'art sur les mœurs.

Les Romantiques, pour résumer, prétendaient instaurer une peinture dégagée de toute formule, subjective, soucieuse de facture savoureuse, s'adressant aux sens et, par eux, au sentiment.

La violence de l'attaque, l'énergie de la résistance, permettaient, en 1830, d'escompter le triomphe total, exclusif, de l'École ou celui des novateurs. Les Romantiques, sûrs de la victoire, imaginaient aussi que les préventions du public tomberaient lorsque la foule mieux instruite se serait habituée à leur art.

Ce n'étaient là que des illusions. J'ai montré, dans le précédent chapitre, les raisons qui rendirent impossible le rétablissement d'une hégémonie artistique. Le Romantisme n'était destiné ni à dominer la France ni à disparaître : il devait, simplement, prendre sa place.

Cette place, si l'on considère la valeur des œuvres et la portée des doctrines, fut essentielle ; mais, si l'on s'arrête au nombre des artistes et des amateurs conquis, elle fut très restreinte. Il est aisé d'expliquer cette exiguïté numérique.

Les Romantiques, lorsqu'ils faisaient prédominer le sentiment sur la raison, lorsqu'ils s'inspiraient des exemples germaniques, rompaient avec des traditions invétérées et des besoins certains du génie français. Un peuple raisonneur, amoureux de clarté et de logique, ne pouvait donner son adhésion à des formules dépourvues de limpidité. Ceux-là mêmes qui avaient applaudi à l'effort libérateur, qui réclamaient chez les peintres un plus grand souci de la couleur et donnaient droit de cité aux sujets proscrits par David, restèrent étrangers aux conceptions romantiques. Le Romantisme ne put donc réunir qu'un petit nombre d'adeptes doués de tempéraments exceptionnels.

Au moins cette minorité pouvait-elle espérer une curiosité bienveillante. Cette bienveillance même lui fut refusée. Les Romantiques ne se heurtèrent pas seulement à l'hostilité d'adversaires intolérants, ils furent victimes d'une inintelligence presque générale. On peut prouver, d'un tableau, qu'il est correct, savamment dessiné et composé, et obliger ceux qui le trouvent ennuyeux à en reconnaître le mérite ; mais il est impossible de démontrer qu'une toile est harmonieuse et émouvante à qui n'en aperçoit ni l'harmonie ni la chaleur. Les qualités romantiques étaient un langage interdit à la multitude.

Les adversaires des Romantiques étaient donc sincères,

comme le furent plus tard les ennemis de l'impressionnisme. Lorsque Jal qualifiait les toiles romantiques de « pochades », d' « échantillons de palette qui fascinent les yeux et ne parlent en définitive ni à la raison ni au goût[1] », il exprimait sincèrement sa pensée. Il écrivait encore : « Les imitateurs de M. E. Delacroix ont rempli les Salons du Louvre d'une famille de monstres qui nous donnaient le cauchemar, race odieuse, exécrable, aux faces repoussantes, aux membres disloqués ou rompus, au teint satanique, à l'expression révoltante, se ruant dans la fange ou le sang, se débattant dans l'obscurité d'un chaos bitumeux, plus atroce que l'insupportable race des Atrides, plus répugnante que la gent bohémienne de la vieille cour des Miracles, plus contristante que la population stupide d'une maison de fous[2]. » Dans cette tirade comique, que faisait-il autre chose que révéler les lacunes de sa sensibilité ? Les « tartouillades » de Delécluze, les diatribes que l'on pourrait recueillir par centaines s'expliquent par une incapacité semblable. Victor Schœlcher proclamait avec infiniment de justesse qu' « un tableau plein de fautes peut être admirable, parce que la beauté de l'art est une chose toute de sentiment qui éblouit, entraîne et domine la raison[3] ». Mais la multitude ne se laissait ni éblouir ni entraîner et s'arrêtait aux incorrections vraies ou prétendues.

J'irai plus loin : parmi ceux-là mêmes qui soutinrent les Romantiques de leur sympathie et combattirent en leur faveur, il en est dont la générosité ne fut pas toujours parfaitement éclairée. Souvent, dans une étude d'intention libérale, l'éloge maladroit trahit une compréhension incomplète.

Le Romantisme ne s'imposa pas aux masses[4]; il provoqua

1. *Causeries du Louvre*, 1833, p. 157.

2. *L'École de Peinture* (*Nouveau Tableau de Paris*, 1834, t. III, p. 205).

3. *Salon de* 1835 (*Revue de Paris*, 1er mars 1835, p. 335).

4. « Il est à peu près démontré », écrivait Délécluze dans *les Débats*, le

une réaction formidable, il y eut recul apparent et les contemporains eurent l'impression d'une déroute. Mais nous, qui voyons les choses de plus loin, nous devons donner, des faits, une autre interprétation. En réalité, il se fit un travail de filtration, un classement des idées et des hommes. Le Romantisme avait apporté quelques vérités essentielles — j'ai essayé de les résumer tout à l'heure. Les circonstances, parmi lesquelles il se développait, l'avaient amené à revêtir des aspects particuliers auxquels il n'était pas attaché d'une façon nécessaire et dont il se dégagea sous la monarchie de Juillet. Le nervosisme extrême, la prédilection pour le moyen âge, l'influence des écrivains germaniques, s'atténuèrent sans compromettre, par ce déclin, la cause à laquelle ils avaient collaboré.

D'autre part, le Romantisme avait répondu d'une façon adéquate au tempérament de quelques artistes ; ceux-là, grands ou petits, lui restèrent attachés ; mais d'autres n'en avaient épousé que les allures extérieures ; ils en exagérèrent les travers ou en firent la caricature. Certains, qui s'étaient cru une âme romantique, firent défection. Enfin, parmi ces parodies ou ces retraites, l'adhésion de quelques jeunes gens vint souligner la vitalité du mouvement.

II. — L'examen des hommes et des œuvres confirmera ce point de vue.

Delacroix a incarné ce qu'il y eut de généreux et de fécond dans le Romantisme. C'est à le suivre qu'on acquiert l'intelligence la plus complète de l'évolution à laquelle il a participé.

Delacroix, en 1830, avait dépassé, la trentième année. Depuis 1822, c'est-à-dire depuis *Dante et Virgile*, il produisait avec une fécondité incessante. Cette activité avait

22 mars 1833, « que l'École romantique ne produira pas de chefs-d'œuvre généralement reconnus comme tels ».

quelque chose de fébrile. Son imagination était apparue presque uniquement sombre et tragique. Nourri dans le commerce de Dante, de Byron, de Michel-Ange, soutenu et fouetté par une perpétuelle exaltation dont son *Journal* porte témoignage, il s'était complu dans un pessimisme altier et morbide. Les sujets qu'il avait choisis au cours de ses lectures profanes ou sacrées, ceux que lui avaient inspirés les événements d'Orient traduisaient la même lassitude. Celle-ci pesait sur *Dante et Virgile*, comme sur les *Massacres de Scio*, *le Christ au jardin des Olives* ou *Sardanapale*.

Après 1830, ces dispositions s'atténuent. Elles ne disparaissent pas complètement. L'artiste qui peint *Boissy d'Anglas au Ier Prairial* (1831), *la bataille de Nancy* (1834), y manifeste une imagination tragique et sombre. L'élan inutile du *Prisonnier de Chillon* (1835), l'isolement dédaigneux de *Don Juan* (1841), sont encore marqués de cette humeur et, de même, les lithographies *d'Hamlet* (1843)[1]. Mais, à côté de ces pages douloureuses, se multiplient, désormais, des poèmes où l'imagination apparaît sereine.

La puissance dramatique qui anime *le Pont de Taillebourg* (1837) ou *l'Entrée des Croisés à Constantinople* (1841), n'est plus le signe d'un esprit ulcéré. Celui qui suit la bataille ne s'arrête pas à pleurer les morts ; il s'intéresse au groupe des Croisés hautains et refuse sa pitié aux Grecs suppliants.

Et voici des pages dont toute apparence de tristesse a disparu : *les Femmes d'Alger* (1834), *la Justice de Trajan* (1840), *la Noce juive* (1841), *Abd-el-Rhaman* (1845)[2], auxquelles je

1. De même dans *Le meurtre de l'évêque de Liège*, exposé en 1831, peint en 1829, et dans les *Deux Foscari*, peints en 1855, mais dont la conception remonte à 1847 (*Journal*, 18 février 1847, t. I, p. 263).

2. *Boissy d'Anglas au Ier Prairial*, au Musée de Bordeaux ; — *La bataille de Nancy*, au Musée de Nancy ; — *Le prisonnier de Chillon*, dans la collection Moreau-Nélaton, au Musée des Arts Décoratifs ; — *Le naufrage de don Juan*, au Louvre ; *Le pont de Taillebourg*, au Musée de Versailles ; — *L'entrée des Croisés à Constantinople*, au Louvre (esquisse à Chantilly) ; — *Les femmes d'Alger dans leur appartement*, au Louvre ; — *La Justice de*

pourrais joindre la presque totalité des morceaux décoratifs dont je réserve l'étude [1]. La pensée se repose, elle a trouvé le calme : l'imagination s'épanouit. La palette bénéficie de cette sérénité : les harmonies sont plus faciles, plus franches : le pinceau affirme que la détente du cerveau n'est pas illusoire.

Dans cette voie, sans doute, Delacroix n'ira pas jusqu'à la joie : le rire répugne à son tempérament, la gaîté même lui demeure étrangère. La *Noce juive* est animée, elle n'est pas gaie. L'artiste ne s'est pas associé à la fête, il a été séduit par un spectacle pittoresque. Mais, dans les limites que lui impose sa nature, il bénéficie d'un mieux être, d'un retour à la santé psychique.

Cette évolution n'est pas un accident individuel. Elle n'est pas due uniquement au progrès de l'âge, au calme de la maturité succédant au trouble de la jeunesse. C'est, observé sur une sensibilité très riche, le témoignage d'un travail général. Le mal que Musset a défini dans la *Confession d'un enfant du siècle* s'atténue progressivement sous la monarchie de Juillet. Il ne disparaît pas encore. « Nous étions », dit Paul Bataillard, parlant de Fromentin né en 1820 et de lui-même, « nous étions en réalité les derniers fils des Werther, des René, des Adolphe, des Obermann, des Amaury, auxquels on peut ajouter le Rousseau des *Confessions*... Il y avait certainement là quelque chose de peu viril et de malsain [2]. » Sans doute, mais les causes du mal sont lointaines ou ont disparu. Les chocs successifs provoqués par la Révolution, l'Empire, la chute de l'Empire sont amortis. L'oppression et le désarroi de la Restauration ont été secoués. La France retrouve son équilibre moral. Chez les compa-

Trajan, au Musée de Rouen ; — *Une noce juive au Maroc*, au Louvre ; *Abd-el-Rhaman*, au Musée de Toulouse.

1. Chap. VIII, *passim*.

2. Cité dans les *Lettres de jeunesse* d'Eugène Fromentin, p. 74.

gnons de lutte de Delacroix, à peine plus jeunes que lui, chez Decamps, Isabey, Roqueplan, nous ne rencontrerons plus l'empreinte du mal du siècle.

Le nervosisme n'avait été qu'une forme épisodique et non généralisée du Romantisme[1]. Pas davantage il ne se définit par le choix des sujets. Avant 1830, Delacroix a surtout puisé l'inspiration dans la lecture de ses auteurs favoris. Il a emprunté à Gœthe, à Byron, à Walter Scott, à Dante ; une série d'œuvres lui ont été inspirées par la guerre de l'indépendance hellénique ; enfin il a peint, sur commande, des sujets religieux. La Révolution de 1830 le surprend, elle lui arrache un cri d'admiration et, dans un moment d'exaltation, il peint *La liberté guidant le Peuple* (1831). Pour la première fois, il a emprunté un motif à la réalité directe, et l'œuvre est admirable. Va-t-il persévérer dans cette voie ? S'il le fait, il entraîne la peinture vers des conceptions nouvelles. La vérité objective, le souci de défendre des idées, vont s'imposer à l'art.

Mais Delacroix se ressaisit aussitôt. Il est fort éloigné de la démocratie, s'inquiète immédiatement de la révolution qu'il vient de chanter. Son génie se prête mal à traduire les sentiments généraux et les impressions populaires. D'ailleurs, la vie politique qui, un instant, s'est imposée impérieuse, perd bientôt son caractère épique, et des esprits moins bien trempés que Delacroix peuvent retourner avec lui au lyrisme subjectif et à la libre imagination.

Il continuera donc à ne rien demander qu'à lui-même et à chercher l'excitation créatrice dans ses livres. Il reste fidèle à ses amis de jeunesse, emprunte à Shakespeare *Hamlet* (1839), *la Mort d'Ophélie* (1844), les *Adieux de Roméo et Juliette* (1846), à Byron *le Prisonnier de Chillon* (1835), *le Naufrage de Don Juan* (1841), *la Fiancée d'Abydos* (1843),

1. J'ai essayé de le démontrer, pour la période initiale, dans *La peinture romantique*, p. 167.

à Walter Scott, *l'Ermite de Copmanhurst* (1834), *Rebecca et le Templier* (1846), à Gœthe *Marguerite à l'église* (1846), à l'Arioste, *Roger délivrant Angélique*. Chateaubriand lui inspire les *Natchez* et nous verrons, dans un instant, qu'il n'oublie pas Dante.

Il y ajoute la lecture des historiens ; peint *Charles-Quint au monastère de Saint-Just* (1833), évoque, d'après Barante, *la Bataille de Nancy* (1834)[1]. Au même ordre appartiennent les sujets imposés pour Versailles, *la Bataille de Taillebourg* (1837), *l'Entrée des Croisés à Constantinople* (1841), et même, bien que la donnée en soit presque contemporaine, l'esquisse de *Boissy d'Anglas au Ier Prairial* exécutée pour le concours de 1830.

Tous ces sujets, qu'ils se fondent sur un fait historique ou qu'ils reposent sur l'imagination d'un écrivain, forment, dans l'œuvre de Delacroix, une seule et même famille. Réels ou fictifs, ses héros lui apparaissent vivants. Par une puissance d'évocation et d'amour qu'il partage avec Michelet, il les ressuscite ou les arrache au néant. Les siècles ne comptent pas pour lui, non plus que les distances ; il est leur contemporain, il vit auprès d'eux. A l'humanité présente, dont il ne s'isole pas comme homme mais à laquelle son génie reste étranger, il substitue des êtres de rêve qui ne s'animent que pour lui. L'existence dont il les dote n'a rien d'abstrait : ils ne sont pas des volontés, des intelligences, des idées. Il les voit dans leur chair, lymphatiques ou sanguins, sveltes ou lourds ; il ne les sépare pas de tout ce qui rend leur activité concrète ; ils forment un tout indissoluble

1. *Le 28 juillet 1830* ou *la Liberté guidant le Peuple*, au Louvre ; *Hamlet et les deux fossoyeurs*, au Louvre ; *les Adieux de Roméo et Juliette*, dans l'ancienne Collection Carcano ; *le Prisonnier de Chillon*, dans la Collection Moreau Nélaton ; *la Mort d'Ophélie*, *la Fiancée d'Abydos* et *Roger délivrant Angélique*, dans la collection Thomy Thierry, au Louvre. Cette énumération ne vise qu'à donner quelques exemples. La fécondité de Delacroix rendrait un relevé complet difficile à établir et fastidieux à exposer.

avec les étoffes dont ils se couvrent, les armes qu'ils manient, les bijoux dont ils se parent, les palais construits par leur orgueil, la terre dont ils sont les fils, et les nuances familières de leur ciel[1]. Leurs passions ne traversent pas seulement leurs âmes, elles ont sur leurs corps un retentissement direct et se prolongent, en écho, sur tout ce qui les entoure.

Qu'un sujet religieux soit proposé à Delacroix, et la même imagination impérieuse et charnelle fait palpiter le corps expirant du Christ, secoue en sanglots les saintes femmes, étale à notre pitié les plaies de saint Sébastien[2].

Ce génie exclusif, qui se nourrit de lui-même et semble fuir le contrôle étroit de la réalité, s'est tout de même incliné devant une vérité présente, mais rare, mais exceptionnelle. Delacroix, orientaliste, s'inspire des spectacles admirés.

Quand il peignait *la Grèce suppliante* ou les *Massacres de Scio*, Delacroix avait été surtout préoccupé d'exprimer des passions généreuses et dramatiques ; le décor était d'imagination pure et, s'il avait fait de brillantes hypothèses sur les types et les costumes, il n'avait pu deviner les jeux subtils de la lumière. Le voyage qu'il fit au Maroc en 1832, provoqua des sensations d'une intensité et d'une vivacité extrêmes. Il les a notées sur ses carnets de poche[3] qui nous permettent, aujourd'hui, de suivre les moindres nuances de sa pensée. Tour à tour frappé des grands aspects naturels et des traits essentiels des races ou attentif à un effet de lumière ou un détail de costume, passant d'une observation physiologique à une remarque minutieuse, il s'imprégna de la beauté qui

1. « Il [Delacroix] est de ceux qui saisissent la nature sous tous ses aspects, et qui pour mieux comprendre l'homme, l'étudient dans sa relation constante avec les objets inanimés. » Paul Mantz (*L'Artiste*, 7 février 1847, p. 219).

2. *Saint-Sébastien*, dans l'église de Nantua.

3. Ces carnets ont été publiés par Jean Guiffrey (*Le voyage d'Eugène Delacroix au Maroc*, 2 vol. 1913).

lui était révélée; il en embrassa l'ampleur comme il en scrutait les éléments.

Mais tous les spectacles auxquels il était si sensible subirent, dans sa pensée, une involontaire et considérable élaboration. Fromentin et Guillaumet nous ont appris que les harmonies du ciel d'Afrique n'étaient pas exactement celles que l'on admire dans *Abd-el-Rhaman*. L'assoupissement de la lumière, l'engourdissement et le ralentissement de la vie, le rythme languide des *Femmes d'Alger*, la musique étrange de la *Noce juive*[1], traduisent des intuitions de l'âme plutôt que des perceptions de l'œil. Ajoutez que le voyage a été bref et que Delacroix en a invoqué le souvenir jusqu'à la fin de sa vie sans éprouver jamais le besoin de rafraîchir sa mémoire par une excursion nouvelle. Par là, il demeure romantique. Il a puisé, dans le Maroc, une excitation comme dans un livre; mais une fois le choc reçu, son émotion seule lui est précieuse et il s'inquiète peu de demeurer d'accord avec la réalité.

Il reste, encore, fidèle à lui-même lorsqu'il pénètre sur le domaine de ses adversaires et devient, à son tour, interprète de l'antiquité.

Aux premiers temps de la lutte romantique, les novateurs avaient évité les sujets antiques et Sigalon seul, en peignant *Locuste* (1824), s'était essayé à en prouver l'éternelle fécondité. Dès ce moment, Delacroix avait montré, par ses lithographies des médailles du duc de Blacas, une intelligence très personnelle du génie antique, mais il avait évité de peindre des Grecs et des Romains.

Les années s'écoulèrent : on s'aperçut que, malgré tout, l'on conservait une tendresse secrète pour des héros que l'on avait si longtemps chéris. Les tableaux davidiens qui

1. Voir encore une *charge de cavaliers arabes*, (1832), au musée de Montpellier; *le chef arabe dans une tribu* (Salon de 1837), au musée de Nantes; *les Musiciens juifs de Mogador* (1847), dans la Collection Moreau-Nélaton.

compromettaient une si juste cause avaient presque disparu ; des raisons nouvelles ramenaient à la Grèce[1], enfin des artistes qui avaient, peut-être, redouté l'étude du nu ou celle des draperies, avaient pris plus de confiance en leur force.

Delacroix écrivait à Frédéric Villot en 1834 : « Je vous applaudis bien d'aimer l'antiquité, c'est la source de tout[2] ». Ce n'est donc pas pour céder à une mode qu'il peignit *Médée* (1838), *Cléopâtre* (1839), *Trajan* (1840), *Marc Aurèle* (1845), *Persée et Andromède* (1847), qu'il évoqua *Orphée* sur les murs du Palais-Bourbon et Homère avec Virgile au Palais du Luxembourg[3]. Il ne craignait plus, après dix ans de luttes, de dérouter ses amis et l'opinion en s'aventurant sur le domaine même de ses adversaires. Il s'empara de ces sujets parce qu'il les sentait fortement. « Il entendit l'antique », a dit Gautier[4], « comme Shakespeare dans *Antoine et Cléopâtre*, *Jules César* et *Coriolan*, en y mettant la flamme, le mouvement, l'éclat et même une certaine familiarité puissante d'un effet irrésistible. » Les mythes abolis reprenaient leur vertu première. Delécluze, ennemi de Delacroix mais critique sincère, s'arrêta surpris, au Salon de 1838, devant *Médée* : « Il y a, » confessa-t-il[5], « dans cette nouvelle production de l'auteur de Sardanapale un jet, une ardeur, une existence charnelle, je ne trouve pas d'autre expression, qui remue le spectateur avec force. » Une existence charnelle, la formule est heureuse, elle s'appliquerait, sans peine, à l'œuvre entier de Delacroix.

Delacroix voit Chiron bondir comme aux temps où les

1. Chap. II, p. 93.

2. *Lettres*, 2e édit., t. I, p. 204.

3. *Médée*, au Musée de Lille, — *Marc Aurèle*, au Musée de Lyon.

4. *Moniteur*, 18 novembre 1864, réimprimé dans l'*Histoire du Romantisme*, p. 213.

5. *Les Débats*, 8 mars 1838.

Thessaliens croyaient entendre les Centaures piaffer parmi les orages. Sous ses yeux, Trajan est arrêté par la mère infortunée qui lui demande justice :

« Autour de lui on distinguait une foule abondante de cavaliers, et au-dessus de sa tête les aigles d'or s'agitaient au vent.

« La malheureuse, au milieu de tous, semblait dire :

« Maître, donne-moi vengeance pour mon fils qui est mort; mon cœur est navré [1]. »

C'est le récit de Dante qui a inspiré Delacroix ; le poète et le peintre y ont mis la même puissance d'évocation.

L'antiquité cesse de servir de prétexte à une calligraphie plastique, pas davantage elle ne devient l'objet d'une curiosité archéologique. Médée, Trajan, Marc-Aurèle ressuscitent comme Baudouin de Flandre ou saint Louis. L'antique, reconquis à la vie, est entré dans le cycle romantique.

Delacroix s'irritait contre ceux qui ne voyaient en lui qu'un coloriste [2]. Il a dû hausser les épaules s'il a lu le feuilleton où Charles Blanc déclarait qu'il n'était qu'une sublime palette [3]. Il pensait que la technique devait se subordonner à la pensée de l'artiste et réclamait, d'abord, de celui-ci, une âme généreuse. Il reprochait à Ingres comme « vice radical », non pas des procédés de dessin ou de couleur mais « cette absence de cœur, d'âme, de raison enfin de tout ce qui touche *mortalia corda* [4] ».

Ceux de ses contemporains qui l'ont le mieux aimé et le

1. Dante, *Le Purgatoire*, chant X, traduction Brizeux.

2. « Hier Clesinger m'a parlé d'une statue de lui qu'il ne doutait pas que j'aimasse beaucoup à cause de la couleur qu'il y a mise. La couleur étant, à ce qu'il paraît, mon lot exclusif, il faut que j'en trouve dans la sculpture, pour qu'elle me plaise ou seulement pour que je la comprenne » (*Journal*, 13 mars 1847).

3. « MM. Delacroix, Brune, Ziégler et Decamps, surtout, que sont-ils autre chose que de sublimes palettes ? » *Salon de* 1839 (*Revue du Progrès*, 15 mars 1839, p. 270).

4. Lettre à Thoré en date du 16 juillet 1846 (*Lettres*, 2e édit., t. I, p. 318).

mieux compris ont tout d'abord admiré chez lui la supériorité de l'intelligence et l'intensité avec laquelle il a exprimé dans son œuvre, une âme rare. « Eugène Delacroix », écrivait Petrus Borel[1], « est bien un homme de pensée, un peintre d'expression morale, s'adressant énergiquement à l'âme. » « Il est le véritable enfant du siècle », affirmait Gautier[2], « il porte en lui le *microcosme*. » « M. Delacroix », disait Thoré[3], « a puisé sa valeur révolutionnaire dans un merveilleux sentiment de l'idéalité moderne » et Paul Mantz[4] le considérait comme l'expression parfaite de son époque.

Quelques-uns ont essayé d'analyser l'impression produite par ses œuvres et ils ont reconnu qu'ils étaient moins touchés par des mérites tangibles que troublés par la présence obscure du génie. Je crois devoir citer, malgré ses erreurs et ses maladresses, mais à cause de sa bonne foi et parce que la méthode et la conclusion m'en semblent justes, cette page d'un critique anonyme retrouvée dans le *Musée des Familles* de 1836[5]. « Assurément, ce peintre a du talent et un grand talent ; chacun le sent, chacun le reconnaît et cependant personne ne peut définir ce talent. Est-ce la couleur ? Mais une teinte terreuse obscurcit toute la toile du *Saint Sébastien*. Est-ce le dessin ? Voici des femmes incorrectes, et l'on ne peut comprendre le cadavre tourmenté que le peintre a jeté sur le devant de la toile, et les jambes écartées d'une façon maladroite. Est-ce la pensée ? Peut-être. Car l'année dernière, le prisonnier de Chillon faisait frissonner d'épouvante, et cette année, on compâtit à ce corps sanglant, où reste cependant assez de vie, pour que la souffrance y

1. *Des artistes penseurs et des artistes creux* (*L'Artiste*, 1833, t. V, p. 253).
2. *Salon de* 1841 (*Revue de Paris*, avril 1841, p. 159).
3. *Le Siècle*, 24 février 1837.
4. *L'Artiste*, 2 février 1845, p. 67.
5. S. *Le Salon de* 1836 (*Musée des Familles*, avril 1836, p. 214).

conserve toute son énergie [1]. » Laissons pour compte au critique du *Musée des Familles* son sentiment sur le dessin et la couleur de Delacroix, mais affirmons avec lui que l'essentiel, chez notre artiste est la pensée.

Par là nous serons prémunis contre les erreurs auxquelles peut conduire l'examen de sa technique. Cette technique ne doit pas être étudiée en elle-même [2]. Elle n'est qu'un langage qui traduit des idées. Des *idées de peintres :* Delacroix se glorifiait de n'en avoir pas d'autres [3]. « Personne n'a eu un sentiment plus intense et plus juste de la nature visible [4]. » Or il y a une parfaite correspondance entre son imagination et les moyens dont il use pour l'extérioriser.

Dès ses premières œuvres, Delacroix a montré la tendance à substituer aux êtres qu'offre la réalité une humanité modelée par son imagination. C'est dans la période où nous l'étudions que se sont fixés ses types favoris.

Les créatures qu'il anime semblent imparfaitement dégagées de l'animalité ; elles ont dans leur forme, dans leur allure quelque chose de lourd et de puissant, on dirait de bestial. Leurs membres sont forts, leurs attaches épaisses, leurs pieds longs. Leurs mouvements ont une souplesse singulière et d'étranges déhanchements : ils semblent observer dans leurs démarches, dans leurs gestes, des lois spéciales à nous inconnues. On a accusé Delacroix de les dessiner au mépris de toute notion anatomique, d'inventer par négligence des mouvements impossibles et des raccourcis enfantins. Mais, s'il n'a agi que par ignorance ou par négligence,

1. Le critique ajoute : « Du reste, il faut reconnaître dans ce tableau une grande harmonie d'ensemble et une touche souvent fine, délicate et hardie. »

2. « De l'abus de l'esprit chez les Français... le peintre pense moins à exprimer son sujet qu'à faire briller son habileté, son adresse ; de là la belle exécution, la touche savante, le morceau supérieurement rendu... Ah ! malheureux ! pendant que j'admire ton adresse, mon cœur se glace et mon imagination reploie ses ailes » (*Journal*, 21 juin 1844).

3. Lettre à Thoré ; octobre 1842 (*Lettres*, 2e édit., t. I, p. 266).

4. Taine, *Vie et opinions de Thomas Graindorge*, 11e édit., p. 283.

comment expliquer que ses fautes apparentes soient toujours les mêmes et que ses écarts soient cohérents ?

Il faut reconnaître que Delacroix, comme Michel-Ange, comme Puvis de Chavannes, a accompli une œuvre prométhéenne : il a reconstitué une humanité et lui a imposé des lois internes aussi impérieuses en leur genre que celles de la nature. Regardez ce soldat qui, d'un effort violent, s'élève sur le terre-plein du pont de Taillebourg, voyez cette juive qui danse dans la *Noce au Maroc*, examinez la femme qui secourt *Saint Sébastien*, étudiez *Hamlet*, et vous acquerrez la conviction que tous ces individus, s'ils ne se ressemblent pas, ont entre eux, non seulement dans leur type, mais dans leurs allures, une conformité étroite et que leurs mouvements sont réglés par une logique qui, pour nous échapper, n'en est pas moins certaine.

Comment cette transformation s'est-elle accomplie ? Sans doute, par un instinct naturel ; mais les longues séances au Muséum en compagnie de Barye, l'étude anatomique des animaux et surtout des félins, y ont certainement contribué. Il l'expliquait à la fin de sa vie à Taine [1] : « Il y a dans toutes les formes humaines des formes animales plus ou moins vagues qu'il s'agit de démêler.. ; en poursuivant l'étude de ces analogies entre les animaux et l'homme, on arrive à découvrir en celui-ci des instincts plus ou moins vagues par lesquels sa nature intime le rapproche de tel ou tel animal. » Delacroix attribuait à son grand maître Rubens une conception analogue à la sienne : « Lui seul », disait-il [2], « a su les dégradations bestiales, les origines animales de l'homme. Un des bourreaux de son *Crucifiement* d'Anvers est une gorille chauve. »

La physionomie des héros de Delacroix échappe à nos

1. *Philosophie de l'art en Italie.*
2. Taine. *Thomas Graindorge*, p. 283.

définitions de la beauté comme de la laideur. Ils ont ordinairement de grands yeux, les pommettes saillantes, le front proéminent et droit, le nez court aux ailes minces, la bouche sèche. Delacroix se préoccupe beaucoup moins de leurs traits que de l'expression de leurs visages, et cette expression reste subordonnée elle-même à l'intention générale de l'œuvre.

Il faut une première adaptation pour comprendre les types de Delacroix ; il en faut une plus délicate pour entendre son dessin. Ce dessin a provoqué l'indignation des contemporains. Ils y étaient mal préparés. Lorsque Jules Breton vint à Paris en 1845, les Léopold Robert, les Horace Vernet le ravirent d'admiration, mais les Delacroix lui semblèrent hideux : « Ce peintre me révoltait par son dessin. Je me représentais les furieux reproches que m'eût adressés Vonderhaest, s'il m'était arrivé de torcher des pieds et des mains comme ceux que je voyais aux *Femmes d'Alger* et à la *Noce Juive*[1]. » La bonne foi de Jules Breton est hors de doute, celle de Jal, de Delécluze, de Louis Peisse ou de Viardot me paraît également indubitable, non seulement parce qu'ils n'ont pas refusé des éloges à Delacroix toutes les fois qu'ils l'ont compris, mais parce que les partisans déterminés de Delacroix n'ont pas montré plus d'intelligence. Charles Blanc, en 1840, au milieu d'un éloge dithyrambique de Delacroix, lui reprochait un dessin défectueux[2].

Ce dessin pourtant n'était pas inintelligible, et quelques écrivains plus compréhensifs essayaient d'en expliquer le système. « L'on dessine par les milieux autant que par les bords », affirmait Théophile Gautier[3], « par le modelé autant que par les lignes. Ceux qu'on nomme coloristes ont une tendance à tirer des objets un relief, et les dessinateurs une

1. *La vie d'un artiste*, t. III, p. 152.

2. *Salon de 1840* (*Revue du Progrès*, 1840, pp. 217-218).

3. *La Presse*, 28 mars 1844.

silhouette. » Delacroix, en effet, avait emprunté à Géricault l'habitude de rechercher les masses par noyaux, mais, comme il l'écrivait lui-même « on ne veut en peinture que le dessin de sculpteur, et cette erreur sur laquelle a vécu toute l'École de David, est encore toute-puissante[1] ». Le public ne s'intéressait qu'au jeu des lignes. Les traits lui paraissaient indécis, vagues ou incorrects. En vain expliquait-on que ce dessin était « soumis aux conditions de la vitalité et du mouvement[2] », qu'il rendait « parfaitement le mouvement, la physionomie, le caractère insaisissable et tremblant de la nature[3] » ; la foule n'écoutait pas les exégètes et l'on n'aurait pas suivi davantage Fromentin si l'on avait lu, dans une éphémère revue provinciale où elle était imprimée, l'explication ingénieuse qu'il donnait de la notation du geste par Delacroix[4].

Des yeux habitués à un fini extérieur, ne pardonnaient pas non plus à l'artiste de n'accuser la forme que dans la mesure nécessaire à l'expression de la pensée. On lui reprochait tel morceau « exécuté plus qu'une esquisse mais par malheur un peu moins qu'un tableau[5] » ; il exposait des pochades[6], des toiles inachevées, et Jules Janin l'accusait de paresse[7].

Il n'est plus besoin, aujourd'hui, de réfuter ces sarcasmes. Des dessins conservés à Montpellier, notes prises à Alger, suffiraient à montrer que Delacroix savait achever quand il en éprouvait le besoin ; ils ont la netteté d'une miniature persane. La série des études pour la *Justice de Trajan* exposée au Musée de Rouen auprès du chef-d'œuvre qu'elles ont

1. Brouillon d'une lettre à Thoré, vers 1840 (*Lettres*, 2e édit., p. 256).

2. A. Decamps dans *Le National*, 18 mars 1838.

3. Baudelaire, *Salon de* 1845 (*Curiosités esthétiques*, p. 9).

4. Léon Rosenthal, *Le Salon de* 1845 *par Fromentin* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 novembre 1910, pp. 372-373).

5. Laurent Jan, *Salon de* 1839, p. 4.

6. Laviron, *Salon de* 1833, p. 95.

7. *Salon de* 1839, dans *l'Artiste*, 10 mars 1839, p. 238.

préparé, témoignent du soin avec lequel l'artiste recherchait un geste (le geste de Trajan) ou précisait un raccourci (le corps de l'enfant mort).

Tandis que Delacroix proposait une formule révolutionnaire de dessin à la France, un autre grand artiste travaillait également à libérer le crayon, et Baudelaire, avec sa clairvoyance aiguë, proclamait la valeur de l'effort de Daumier. « Nous ne connaissons, à Paris », écrivait-il[1], « que deux hommes qui dessinent aussi bien que M. Delacroix, l'un d'une manière analogue, l'autre dans une méthode contraire. — L'un est M. Daumier, le caricaturiste ; l'autre, M. Ingres. M. Daumier dessine peut-être mieux que Delacroix, si l'on veut préférer les qualités saines, bien portantes, aux facultés étranges et étonnantes d'un grand génie malade de génie. »

L'évolution que subit, après 1830, la pensée de Delacroix eut une répercussion directe sur la couleur de ses tableaux[2]. Jusqu'alors curieux des harmonies colorées, jaloux d'orchestrer des symphonies de tons, il avait créé un coloris où, parmi de la fatigue, des tâtonnements, des notes sourdes, surgissaient de douloureux et pénétrants accords. Il avait réalisé ce paradoxe d'être un grand coloriste sans gaîté et de donner à ses œuvres le caractère d'une volupté triste.

De même qu'il garda un fond de mélancolie et des accès de tristesse, il peignit encore des toiles enveloppées d'une atmosphère sombre et tragique. L'esquisse poignante de *Boissy d'Anglas au Ier Prairal*, où quelques taches rouges éclatent parmi des notes étouffées, l'angoisse tumultueuse du *Meurtre de l'évêque de Liège* (1831), le voile sinistre qui couvre *La Bataille de Nancy* (1834), l'horreur dramatique du *Prisonnier de Chillon* (1835), *Hamlet* (1838) sont du même pinceau tourmenté qui avait peint *les Massacres de Scio* en

1. *Salon de* 1845 (*Curiosités esthétiques*, p. 9).

2. Cf. les notices d'Andrieu sur les palettes de Delacroix (*Galerie Bruyas* (1875), p. 361, sqq.)

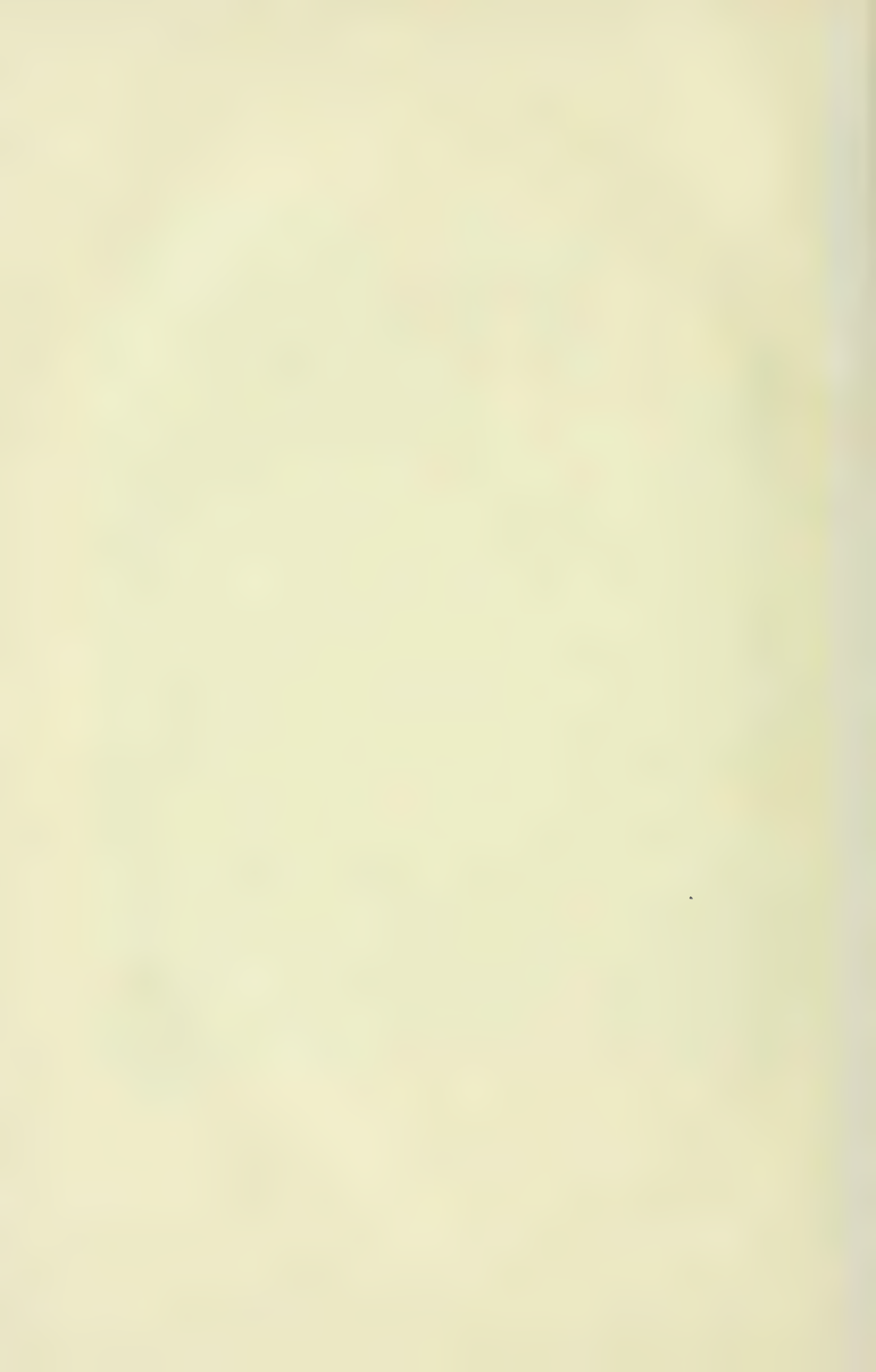


Photo Bulloz.

EUGÈNE DELACROIX. — LA JUSTICE DE TRAJAN

Salon de 1840.

(Musée de Rouen.)



1824. Mais à ces pages enténébrées ou mornes s'ajoutent des pages rassérénées.

A l'extrémité de cette orientation nouvelle se place un groupe d'œuvres peu nombreuses mais extrêmement remarquables que caractérise une tonalité générale claire dont les harmonies sombres sont entièrement bannies. La *Justice de Trajan* en est la manifestation la plus complète. Tout y est pénétré d'une lumière blonde qui supprime les ombres et les ramène à un gris lui-même lumineux.

D'*Abd-el-Rhaman* conçu dans un esprit analogue, Baudelaire écrivait en 1845[1] : « Ce tableau est si harmonieux malgré la splendeur des tons, qu'il en est gris — gris comme la nature — gris comme l'atmosphère de l'été quand le soleil étend comme un crépuscule de poussière tremblante sur chaque objet. »

Les toiles de ce système restent exceptionnelles dans l'œuvre de Delacroix. Elles ne manifestent pas seulement la libération d'esprit de leur auteur, elles sont influencées en partie par les recherches que l'artiste faisait alors pour lutter, dans ses décorations monumentales, contre l'éclairage défectueux des surfaces qu'il avait à peindre[2].

J'inclinerais aussi à classer à part, pour la finesse et la séduction légère de leurs harmonies, quelques toiles dont le type serait *les Femmes d'Alger*. L'apaisement de la lumière, la morbidezza de la touche ont un charme alangui, plus sensible encore dans une réplique du Musée de Montpellier. Jamais Delacroix n'a tenu ses harmonies dans une mesure plus exquise. Jamais il n'a été plus accessible[3]; mais il n'y est pas tout entier.

1. *Salon de* 1845 (*Curiosités esthétiques*, p. 11).

2. Chap. VIII, p. 340.

3. « Vous ne trouverez rien au Salon dont le ton soit plus fin et plus séduisant. Ce n'est pas une nouveauté pour nous que M. Delacroix se soit montré habile coloriste : c'en est une qu'il ait conduit un tableau avec autant d'unité et un sentiment si profond du clair obscur » (Charles Lenormant, *Le Temps*,

Pour l'admirer dans l'épanouissement de sa pensée et dans le développement parfait de son génie coloriste, nous contemplerons *l'Entrée des Croisés à Constantinople*, triomphe de cette manière céruléenne qui a été l'objet de ses plus chères prédilections.

Ce n'est pas sur le groupe des Croisés, sur l'étrange harmonie de l'armure et de la robe de Baudouin, que l'œil se porte le plus volontiers, non plus que sur les Grecs suppliants, ni sur les palais aux colonnades somptueuses, c'est au delà, à l'arrière-plan, qu'il aime à se reposer, sur le panorama de la ville où les nuances bleuâtres et vertes s'associent pour donner une tache d'une puissance, d'une intensité acide, tandis que l'esprit est invité à des rêveries mystérieuses et à d'obscures pensées.

Cette manière riche, intense, complexe, se déploie dans les études de félins où le génie de Delacroix a trouvé aliment et délassement. C'est elle qui se prolongera dans la dernière partie de l'activité du maître, quand ses dominantes, ses rouges, ses bleus et ses verts s'exaspéreront et qu'il fera chanter, avec outrance, peut-être, les notes qui l'ont, dès le début, séduit et qu'il n'a jamais mieux orchestrées que dans sa maturité.

La plupart des contemporains furent décontenancés par ces effets puissants et imprévus. Jules Breton avoue qu'au premier contact la couleur de Delacroix lui parut terne et boueuse, tout en l'impressionnant étrangement[1]. La tâche fut donc utile de ceux qui essayèrent de réformer les préjugés du public et de lui apprendre à mieux regarder. « Le coloris de M. Delacroix », disait Wilhelm Tenint en 1841[2],

3 mars 1834. — Le British Museum possède un dessin aquarellé qui, avec une composition différente, donne une pensée antérieure des *Femmes d'Alger*, et d'un sentiment aussi exquis.

1. Jules Breton, *La vie d'un artiste*, t. III, p. 152.

2. W. Tenint, *Salon de* 1841, 1841, p. 9.

« paraît terne au premier moment. Tel sujet de sainteté vous frappera davantage avec ses manteaux rouges, ses auréoles jaunes et ses anges dans le ciel, semblables à des roses tombées dans une cuve d'outremer. Il faut entrer, pour ainsi dire, dans les tableaux de ce peintre, y accoutumer ses yeux. Alors on y respire ; le ciel a de la profondeur ; les nuages courent, les horizons sont larges ; il s'y fait de la poussière et du bruit ; c'est merveilleux. » En 1845, Fromentin croyait utile de répéter « qu'on se fait communément une fausse idée de la couleur ; que la couleur ne résulte pas de l'intensité, mais de la variété, de la finesse, de la logique et de l'accord des tons, différence essentielle qui fait de M. Delaroche un peintre coloré, de M. Delacroix un coloriste[1]. »

Baudelaire accomplissait une œuvre plus subtile et plus méritoire encore lorsqu'il analysait la technique de Delacroix[2].

Dès ses débuts, Delacroix avait manifesté la tendance à laisser à l'œil le soin d'achever les harmonies dont il ne lui fournirait que les éléments. Si l'on regarde de près les torses des damnés qui se tordent au premier plan de *Dante et Virgile* on voit que le pinceau les a, par endroits, modelés en traçant, sur un fond sombre, des traits clairs espacés et obliques. Ce procédé par hachures, comme l'a si bien désigné Baudelaire, a été repris souvent par Delacroix et il est, surtout, apparent dans *le Saint Sébastien* de Nantua que l'on pouvait étudier à loisir, en 1900, à l'Exposition universelle. Sur les jambes et les mains du saint, en particulier, le travail des hachures croisées est d'une audace extrême. Ici le peintre en use comme les dessinateurs qui, par des traits noirs sur un papier blanc, donnent la sensation du gris ; il

1. *Le Salon de* 1845 *par Fromentin* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 novembre 1910).

2. *Salons de* 1845 *et* 1846 (*Curiosités esthétiques*).

obtient des effets très particuliers de douceur et de morbidezza.

Mais l'on peut demander à l'œil une collaboration plus complète, et Delacroix ne manque pas de la réclamer. L'œil ne confondra pas seulement les lumières et les ombres juxtaposées, pour en percevoir un demi-ton ; il superposera les couleurs différentes posées les unes à côté des autres. Les mélanges optiques sont employés par Delacroix avec une maîtrise qui, pour nos yeux mieux préparés, en dissimule le mécanisme. Il faut se rapprocher de très près des *Femmes d'Alger*, de *l'Entrée des Croisés à Constantinople*, pour mesurer la hardiesse de la touche. Il me semble que c'est vers 1840 que Delacroix est arrivé à la pleine possession de ces moyens. Il y associe la science des reflets et des complémentaires. *La Justice de Trajan*, qui, par tant d'autres côtés, est un chef-d'œuvre incomparable, est aussi le morceau technique le plus complet, le plus neuf de l'œuvre du maître; la rareté des tons, la sensation d'atmosphère, l'impression de vie palpitante et exubérante sont obtenues par des méthodes où se trouvent en puissance l'art des Impressionnistes, les reflets d'Albert Besnard, toutes les acquisitions de l'art contemporain.

Comment Delacroix est-il arrivé à ces résultats splendides ? par une volonté persévérante, des expériences continuelles, l'exemple de Constable[1], par la longue patience et les intuitions du génie. Les recherches qu'il fut amené à faire pour obtenir dans ses peintures murales, destinées à être vues à distance, un maximum d'effet y ont particulièrement contribué.

Mais, — il convient de le remarquer, — au même moment

1. « Constable dit que la supériorité du vert de ses prairies tient à ce qu'il est un composé d'une multitude de verts différents... Ce qu'il dit ici du vert des prairies peut s'appliquer à tous les autres tons » (*Journal*, 23 septembre 1846, t. I, p. 234).

par une voie toute différente, Chevreul poussant ses recherches dont il avait, dès 1828, communiqué à l'Institut les premiers résultats[1], déterminait les lois scientifiques devinées par Delacroix ; il exposait ces lois dans huit leçons publiques données aux Gobelins en janvier 1836 et janvier 1838, et développait, en 1839, sa doctrine dans un ouvrage capital[2]. A trois reprises encore, en 1840, 1842 et 1844, il vulgarisait ses découvertes dans des cours, aux Gobelins, qui furent très suivis et dont les Revues d'art publièrent le résumé[3].

Les lecteurs de *l'Artiste* purent ainsi apprendre, par exemple, que « mettre une couleur sur une toile, ce n'est pas seulement colorer de cette couleur la partie de la toile sur laquelle le pinceau a été appliqué, mais encore colorer de la complémentaire d'espace contigu ». Les conséquences de ces découvertes, l'application que leur donnait par avance Delacroix, le devoir ou les libertés qui en découlaient pour les artistes, personne ne paraît en avoir eu alors le sentiment, si j'en excepte Baudelaire. Les pages admirables qu'il consacre à la couleur dans son Salon de 1846[4] procèdent à la fois de l'étude de Chevreul et de celle de Delacroix. « Le rouge », écrit-il, « chante la gloire du vert... ; la nature ressemble à un toton qui mû par une vitesse accélérée, nous apparaît gris, bien qu'il résume en lui toute les couleurs... ; les arbres, les rochers, les granits se mirent dans les eaux et y déposent leurs *reflets ;* tous les objets transparents accrochent au passage lumières et couleurs voisines et loin-

1. *Mémoire sur le contraste simultané des couleurs*, lu à l'Institut le 7 avril 1828.

2. *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets coloriés, considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture*, avec un atlas, 1839.

3. Clerget. *Lettres sur la théorie des couleurs* (*Bulletin de l'Ami des Arts*, 1843) ; — Dr. E. V. *Cours sur le contraste des couleurs par M. Chevreul* (*L'Artiste*, 1842, 3e série, t. I, pp. 148 et 162).

4. III. *De la couleur* (*Curiosités esthétiques*, p. 87).

taines... Si l'on veut examiner le détail dans le détail sur un objet de médiocre dimension, — par exemple, la main d'une femme un peu sanguine, un peu maigre et d'une peau très fine, on verra qu'il y a harmonie parfaite entre les verts des fortes veines qui la sillonnent et les tons sanguinolents qui marquent les jointures ; les ongles roses tranchent sur la première phalange qui possède quelques tons gris et bruns... ; l'étude du même objet vu à la loupe, fournira dans n'importe quel espace, si petit qu'il soit, une harmonie parfaite de tons gris, bleus, bruns, verts, orangés et blancs réchauffés par un peu de jaune. »

Les vérités subtiles que Baudelaire ressentait et exprimait si vivement, demeurèrent lettre close à ses contemporains. Ce qui est chez Delacroix raffinement, fut, pour eux, brutalité ou grossièreté : Alphonse Karr comparait *la Justice de Trajan* à la procession du bœuf gras et trouvait à Trajan l'air « d'un garçon boucher enluminé de rouge de brique[1] ». Et d'autres, surpris par la touche que nous admirons, ne voyaient dans le même chef-d'œuvre « qu'une tapisserie à gros points d'après un tableau de maître[2] ». Pour Ch. Lenormant, le langage de Delacroix se réduisait « à un bégaiement parfois sublime[3] », et cette opinion, émise en 1834, devait rencontrer longue créance puisque Taine l'a reprise dans Thomas Graindorge[4].

Ainsi, dans cette période qui s'étend de sa trente-deuxième à sa cinquantième année et qui fut la plus féconde de sa vie laborieuse, Delacroix, par ses conceptions, par sa tech-

1. *Les Guêpes*, avril 1840, p.65.

2. Théodose Burette, *Salon de 1840 Revue de Paris*, avril 1840, p. 131.

3. *Le Temps*, 6 mars 1834.

4. « En regardant son génie si mal servi par sa main, je le comparais tout bas aux grands faiseurs de corps du XVIe siècle. Il est de la même famille, mais son malheur l'a fait naître dans un mauvais milieu, comme un mammouth demi-gelé, ankylosé par l'arrivée de la période glaciaire » (p. 284 de la IIe éd.)

nique, par le renouvellement perpétuel de sa pensée et la variété de ses œuvres[1], demeura une énigme pour presque tous ses contemporains. Lui eût-il été impossible de tendre la main à la foule, eût-il perdu à le faire ? Question oiseuse, que je ne poserais pas si, dans l'une au moins de ses œuvres, je ne croyais percevoir des traces de concessions : je veux parler de la *Médée* du Musée de Lille qui est précisément une des toiles le plus unanimement admirées du maître. L'effort de conciliation n'est pas dans le choix du sujet, encore que Delacroix ait mis quelque coquetterie à observer le célèbre précepte d'Horace et nous épargne un spectacle sanglant; il m'apparaît évident dans la facture. Le modelé y est obtenu par des dégradations insensibles, étrangères, en général, à Delacroix ; les membres « tournent » ; la touche est fondue, non seulement exempte des hardiesses que j'ai relevées dans le *Saint Sébastien*, mais privée même des moindres libertés coutumières. Il y a là une nouveauté qui ne peut échapper à un œil qui sait voir. Ajoutons un signe décisif : tandis que les œuvres de Delacroix se refusent, en général, à la traduction trop précise et trop sèche du burin et ne sont véritablement rendues que par la lithographie ou l'eau-forte, la *Médée* a subi avec succès l'épreuve de la taille-douce[2].

Les intentions conciliatrices de Delacroix furent dédaigneusement accueillies[3]. L'artiste ne persista pas.

Tous ceux qui ont étudié Delacroix se sont indignés des injures et des sarcasmes qui lui furent prodigués ; ils l'ont

1. Gustave Planche, *Peintres et sculpteurs*, p. 234.

2. Elle a été gravée au burin par Ch. Geoffroy.

3. Le dessin de *Médée* fut très attaqué et, parce qu'il s'affirmait davantage, on y releva de graves fautes. La conception fut déclarée ambiguë. « La Médée », écrivait Huard dans *le Journal des artistes* (18 mars 1838, p. 134), « n'est pas d'un dessin bien riche, il s'en faut ; le bras gauche est trop gros comparativement à l'autre ; puis l'auteur s'est trompé de titre, il a cru peindre une Médée prête à poignarder ses enfants, et il a produit une scène du Massacre des Innocents où une mère cherche à sauver son fils. »

admiré d'avoir gardé confiance en son génie, alors que presque tous se détournaient de lui. Il est vrai : il fut très rarement compris et attaqué avec d'autant plus de violence que ses adversaires étaient de bonne foi ; mais il fut aussi généreusement défendu. Alexandre Decamps, Thoré, Prosper Haussard, Théophile Gautier, Paul Mantz, Charles Blanc, d'autres encore, l'ont souvent compris et toujours exalté. Baudelaire l'a proclamé en 1845 « le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes [1] ».

Ses œuvres ont été commentées à leur apparition en des articles dignes d'elles. Sa destinée fut dure, mais non pas exceptionnelle. Par le développement même de l'individualisme, il a été possible à des personnalités puissantes de se produire au milieu de courants généraux qui leur étaient hostiles. Admirés de quelques-uns, ces esprits exceptionnels ont été hués par les foules. C'est, désormais, une loi nécessaire à laquelle n'ont échappé ni Courbet, ni Manet ni d'autres qui vivent encore aujourd'hui. Delacroix a été, peut-être, défendu mieux que n'importe quel autre. D'ailleurs, il était à l'abri de la misère matérielle et il a été soutenu par le gouvernement de Louis-Philippe qui a multiplié pour lui les commandes brillantes.

Son génie n'était pas directement communicable. Il n'avait, à aucun degré, la vocation pédagogique et, s'il réunit quelques élèves dans un atelier [2], on note parmi ses disciples peu de noms intéressants, ceux d'Andrieu et de Lassale-Bordes [3] qui, dépourvus de toute originalité, s'assimilèrent sa pratique et lui servirent d'auxiliaires, ceux de Saint-Marcel, Planet ou Riesener, puis quelques amateurs. Il renonça vite à tout

1. *Salon de* 1845 (*Curiosités esthétiques*, p. 5).

2. *Lettres de Delacroix*, 2e édition, p. 295.

3. Voir de Lassale-Bordes, au musée d'Autun, *la Mort de Cléopâtre*, favorablement appréciée, au Salon de 1846, par Baudelaire (*Salon de 1846*, *Curiosités esthétiques*, p. 118).

enseignement. Alfred de Musset disait de lui avec justesse [1] : « S'il a un système de peinture, c'est le résultat de son organisation, et je n'ai pas entendu dire qu'il voulût l'imposer à personne. »

C'est d'une façon plus large, moins facile à déterminer, qu'il devait exercer une influence impondérable et profonde [2]. Son art sensuel et lyrique, manifestation complexe d'un esprit brillant et tourmenté, a été le levain par qui a levé la peinture contemporaine [3]. Il a contribué, à la fois, au triomphe de la vie, à l'assouplissement du dessin, à l'enrichissement de la couleur [4].

III. — La part de Decamps me paraît beaucoup plus restreinte. A peine connu avant 1830, — il n'avait exposé qu'une fois, en 1827, — Decamps affirmait sa maîtrise, au Salon de 1831, par la *Patrouille turque* [5], et dès lors, par une

1. *Salon de* 1836.

2. Paul Mantz, *Salon de* 1847, p. 13.

3. Je crois intéressant de remarquer que Delacroix rencontrait, en province, une vive sympathie parmi les esprits novateurs. *Les arts en province*, la revue décentralisatrice publiée à Moulins à partir de 1835, lui ont été presque constamment favorables.

4. On a continué, pendant cette période, à rapprocher, comme on l'avait fait avant 1830, Delacroix et Victor Hugo. « M. Eugène Delacroix », écrivait *l'Artiste* (1836, p. 88), « est en peinture ce que M. Victor Hugo est en poésie : il est le fanatique du laid. » D'autres associaient les deux génies dans une même admiration. J'ai essayé de montrer, dans *La peinture romantique* (pp. 282-288), la vanité de ce parallèle. Faux dès le début, il ne devint pas plus juste par la suite. Si, par instant, l'évolution des deux maîtres semble analogue, c'est qu'ils sont dominés par une ambiance commune. Les préoccupations sociales et politiques de Victor Hugo l'éloignent définitivement, à la fin de la monarchie de Juillet, des voies suivies par Delacroix. Victor Hugo d'ailleurs semble bien avoir voulu répudier toute solidarité avec l'artiste, lorsqu'il écrivait, en 1840, dans la préface pour *les Rayons et les ombres* : « Si l'auteur admet quelquefois, en certains cas, le vague et le demi-jour dans la pensée, il les admet plus rarement dans l'expression. Sans méconnaître la grande poésie du Nord représentée en France même par d'admirables poètes, il a toujours eu un goût vif pour la forme méridionale et précise. Il aime le soleil. » Jules Breton raconte (*Nos peintres du siècle*, p. 22) que Victor Hugo traita un jour, en présence de Leconte de Lisle, Delacroix de « misérable artiste » !

5. A la collection Wallace, à Londres. L'œuvre, moins complexe, laisse deviner la maîtrise prochaine.

production incessante, par des tableaux à l'huile, des aquarelles, des dessins, des lithographies, il se maintenait à la haute place conquise presque dès le premier jour. Ses expositions, impatiemment attendues, intéressaient les connaisseurs et la foule ; à plusieurs reprises, ses envois comptaient parmi les « clous » des Salons. *L'Intérieur d'atelier* en 1833, et les *Cavaliers turcs à l'abreuvoir*, la *Défaite des Cimbres* et *Un Corps de garde sur la route de Smyrne* en 1834, le *Supplice des crochets* et les *Singes experts* en 1839, les dessins de *Samson* en 1845[1] étaient salués comme d'importants événements artistiques. Dans tous les camps on le regardait comme un esprit original et en perpétuel renouvellement.

Quelles étaient donc les affirmations nouvelles ou importantes apportées par cet artiste brillant ?

La première est qu'il est possible d'être un grand peintre sans être doté de qualités intellectuelles intéressantes et sans s'adresser à la pensée.

Il n'est guère d'ordre d'inspiration auquel il n'ait puisé ; il a pratiqué avec prédilection l'orientalisme, peint des paysages, des scènes de genre, illustré la Bible, les Évangiles[2], l'antiquité classique et même des romans, bien qu'il n'eût pas l'esprit livresque ; il a traité des sujets de fantaisie pure. Mais, en tout ordre, il ne recherche que des prétextes à peinture. Ses thèmes sont vagues, indéterminés ou menus : c'est un épisode de chasse, une sortie d'école turque, le retour d'un berger, des singes peintres ou experts ; l'esprit ne saurait s'y arrêter[3]. Peu importe

1. *Les Cavaliers turcs à l'abreuvoir*, à la Collection Wallace, ainsi que le *Supplice des Crochets*, *Un Corps de garde sur la route de Smyrne*, à Chantilly, *La défaite des Cimbres*, au Louvre. Voir aussi *Le Marchand turc fumant dans sa boutique*, collection Chauchard, au Louvre.

2. *Le Christ au Prétoire* (1847), dans la collection Chauchard, au Louvre.

3. *Enfants effrayés à la vue d'une chienne* (1831), à la Collection Moreau-

d'ailleurs qu'ils soient nouveaux ou rebattus : les singes ont défrayé la verve d'Albert Dürer, d'Holbein, de Teniers, de Chardin, de cent autres artistes ou décorateurs, sans que l'attrait pittoresque en soit épuisé.

Decamps s'abstient, le plus souvent, de toute intention dramatique. Représente-t-il un drame, on sent qu'il n'en est pas personnellement touché. On ne saurait assurément imaginer rien de plus atroce que le supplice des crochets pratiqué en Orient. Si Delacroix s'était emparé de ce motif, il aurait fait tressaillir le spectateur jusque dans les moelles ; encore est-il probable qu'il en aurait usé comme lorsqu'il peignit l'*Évêque de Liège*, *Médée*, les *Deux Foscari*, et aurait évité de nous faire assister au supplice même. Decamps ignore ce scrupule, parce qu'il ne voit, dans cette scène hideuse, qu'un splendide spectacle. La foule qui grouille, la muraille hérissée de pointes, le corps des suppliciés, le ciel d'un bleu intense, s'orchestrent en accords radieux. Decamps n'est pas ému et il ne se soucie pas plus de nous remuer que lorsqu'il lui plaît de peindre un défilé de cavaliers arabes au crépuscule.

Une pensée nette, peu complexe, parfaitement lucide et accessible à tous, voilà le point de départ de toute œuvre de Decamps. Il y joint souvent une pointe de malice, une intention de raillerie qui, elle aussi, est très claire et ne saurait dérouter. Sur le chenil où il rassemble des chiens malades, il écrit gravement : « Opital des galeus. » S'il s'amuse à peindre des singes, il ne se contente pas de les travestir, il faut aussi qu'il joue un bon tour au jury, aux amateurs, au public, et les *Experts* font rire les juges eux-mêmes.

Il adore les enfants, et son œuvre est plein de délicieux marmots, courant, se culbutant, sautant, jouant avec des

Nélaton, *La sortie de l'École* (1842), à la Collection Wallace, *École de jeunes enfants*, *Retour du berger* (1846), au Musée Fodor, à Amsterdam.

chiens, avec des tortues, bambins turcs, français, nègres, arabes, d'une gravité comique ou d'un entrain réjouissant.

En somme, son imagination est très limpide, très saine, et il prête peu à la littérature, parce qu'il a très peu d'idées.

Son aptitude à tout examiner du point de vue pittoresque ou, si l'on veut, son incapacité à s'intéresser aux choses mêmes, éclatent lorsqu'il prend point de départ dans la réalité présente. Il décrit des scènes de chasse, peint des paysans, pénètre dans une sacristie, dans une taverne ou s'arrête dans les rues; on ne peut, semble-t-il, côtoyer de plus près le réalisme. Il en reste, cependant, tout à fait éloigné, parce que jamais il ne se soucie d'être exact, jamais il n'essaye de saisir le sens intime de la scène dont il s'empare; il promène partout un esprit indifférent et un œil prodigieusement amusé.

Cependant, à partir de 1834, dans des toiles ou des dessins de haute envergure, la *Défaite des Cimbres* (1834), *Épisode de la bataille des Cimbres* (1842)[1], *Histoire de Samson* (1845), il a affiché des prétentions épiques. Sans doute, mais il n'y a pas été incliné par son seul tempérament. C'était le moment où les commandes monumentales se multipliaient et Decamps, dans cette distribution générale, était totalement oublié. On ne lui achetait même pas un tableau pour le Luxembourg, où il n'a jamais figuré. Decamps voulut montrer qu'il n'était pas cantonné dans le genre. Le gouvernement ne comprit pas ses intentions et Decamps s'en est plaint amèrement, plus tard, dans l'autobiographie qu'il rédigea pour le Dr Véron[2]. Eût-il vraiment gagné à peindre sur de vaste toiles, des *Défaites des Cimbres* ou à diluer sur des murailles les dessins de *Samson?* On ne saurait le penser. En tout cas, dans ces manifestes mêmes, son art subor-

1. Au Musée moderne de Bruxelles.

2. *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, t. VI, p. 264 sqq.

donnait les sentiments et les idées à la traduction des mêlées tumultueuses, des campagnes incendiées, des temples écroulés, des costumes curieux et des vastes paysages.

Lorsque Charles Blanc croyait voir « dans l'histoire de Samson celle du peuple qu'il a si vigoureusement colorié, de ce peuple qui tourne sa meule en silence mais qui peut-être aussi quelque jour, sentira repousser sa chevelure [1] », il prêtait évidemment à Decamps des intentions auxquelles celui-ci était parfaitement étranger. Decamps était également innocent de toutes les conceptions mélodramatiques et fantastiques que Balzac lui avait, un jour, attribuées [2].

Théophile Gautier, au contraire, exprimait un jugement juste lorsqu'il louait chez Decamps « l'indifférence absolue, la souveraine impartialité de son talent [3] ». Gautier ajoutait, prêt à se dégager au premier jour : « Les grands artistes sont toujours indifférents. » Sous une forme plus absolue, plus étroite que Delacroix, Decamps incarnait la doctrine de l'art pour l'art. Celle-ci, pour Delacroix, était la libération de la pensée affranchie de toute finalité extérieure, susceptible d'infinis développements. La même théorie autorisait Decamps à l'absence de toute pensée.

Un art qui n'est point cérébral doit emprunter toute sa force à sa valeur formelle. Celle-ci, chez Decamps, est de tout premier ordre. Il jette, sur le monde visible, un regard d'une exceptionnelle acuité. Sa vision est saine et gaie. Il ne recherche ni les harmonies mystérieuses ni les tons qui prédisposent à la mélancolie. Les dégradations diaprées de tons céruléens chères à Delacroix, origine d'un art morbide qui devait s'épanouir en Gustave Moreau, Decamps ne les ignore pas, mais, s'il fait mourir par des atténuations subtiles

1. *Salon de* 1845 (*La Réforme*, 9 avril 1845).

2. *L'interdiction,* 1836 (*Scènes de la vie privée*, t. IV, p. 363 de l'édition définitive).

3. *Salon de* 1839 (*La Presse*, 27 mars 1839).

un ton rouge ou vert, s'il joue en nuances infinies sur les horizons crépusculaires, c'est par un caprice qui charmera l'œil et dont le cœur ne sera pas remué.

Il perçoit ou devine, dans les choses les plus simples, une chanson colorée. La blouse d'un enfant, le tablier d'une paysanne, les guenilles d'un mendiant, deviennent des thèmes d'une inépuisable richesse. Un morceau d'étoffe usée, dont notre regard se serait aussitôt détourné, prend une valeur inouie. Decamps en devine les nuances presque évanouies ; les souillures s'harmonisent, tout un monde de sensations colorées surgit sous le pinceau. Il n'est rien de monotone, il n'est rien de banal.

Qui donc, avant lui, avait regardé un mur avec tant d'amour et y avait deviné tant de poésie ? Un pan de muraille irradié par le soleil, avec son ton beurré, les aspérités grenues qui accrochent la lumière, les efflorescences de salpêtre, voilà de quoi arrêter l'œil indéfiniment, et, s'il y a des pierres dégradées, des trous, si des briques apparaissent sous un enduit ruiné, si des lierres grimpent, si des mousses et des lichens rongent la muraille, alors il y a, pour l'œil, surabondance de joie. Ainsi Decamps enseigne qu'il n'est, pour un artiste, rien de méprisable.

Ces sensations, si riches soient-elles, se subordonnent à des ensembles très nettement déterminés. Decamps rassemble les sensations en larges masses ; il dégage du spectacle des choses, quelques formes essentielles, il a un génie simplificateur. Tandis que les toiles de Delacroix ont souvent les beautés d'une mer agitée dont l'harmonie générale est produite par l'association confuse de milliers de reflets et de facettes, celles de Decamps ont quelque chose de précis et d'arrêté.

De cette tendance naissent parfois des effets extrêmement puissants et vraiment épiques. Quoi de plus noble et de plus imposant que cet éléphant d'Asie qui se dresse, gigan-

tesque, dans un paysage qu'il domine ? Prend-il pour prétexte de composition quelques fables de La Fontaine, *La grenouille et le bœuf*, *Le loup et les bergers* s'encadrent dans des paysages aux lignes amples, majestueuses et calmes. Il ne procédera pas autrement pour représenter les *Muses au bain* ou pour évoquer *Le Christ traversant le lac de Génézareth*[1].

L'aptitude à simplifier les masses et à accentuer fortement les types est une vertu de styliste. Parfois, en effet, Decamps a rencontré le style et il lui est arrivé d'inscrire dans une toile de petites dimensions une scène d'ordonnance ample. Mais, quand le besoin de résumer conduit à déformer les lignes et à exagérer quelques aspects, l'artiste touche à la caricature. Decamps, qui fut un caricaturiste éminent, n'a pas assez résisté à cet entraînement.

Son dessin est sommaire, très appuyé, plus accentué que savoureux, plus spécieux que caractéristique. Il est de la même famille que celui de Daumier, mais il n'a pas le même jet et ne semble pas obéir à une norme interne. Sur cette ossature puissante, trop accusée parfois, s'échafaude l'édifice complexe des harmonies colorées. On sait par quelles méthodes inquiètes, Decamps s'efforce à traduire ses sensations. Il use d'huiles spéciales, de formules nouvelles de siccatifs, soumet les papiers, les toiles à de mystérieuses préparations, combine les procédés, expérimente les couleurs inventées dans les laboratoires, comme le jaune de cadmium dont il se fait le patron[2], se livre à un travail rusé d'alchimiste. Par des reprises, des repentirs, par des chemins tortueux, il arrive à rendre l'effet qu'il désire : les couleurs se sont amoncelées sur la toile, raclées, triturées, elles

1. *Éléphant et tigre à la source* (1846), dans la Collection Thomy Thierry au Louvre ; *Jésus sur le lac de Génézareth*, dans la Collection Moreau-Nélaton.

2. Hustin, *Jules Dupré* (*L'Art*, 15 octobre 1889, p. 157).

forment des empâtements énormes, une sorte de crépi qui prête aux plaisanteries des caricaturistes[1]. « Ses tableaux », assure-t-on, « se voient mieux de profil que de face. » D'ailleurs, malgré la recherche perpétuelle des recettes, malgré des tâtonnements incessants, on ne voit pas qu'il y ait à aucun moment, dans cette cuisine, progrès ou changement essentiel.

A vrai dire, la seule nouveauté réelle de cette technique réside en sa complication. Obtenues à plus de frais, les harmonies sont analogues à celles que désiraient les Hollandais, les Vénitiens ou les Anglais, plus subtiles certes mais non pas différentes. Les procédés de Delacroix ouvrent à la peinture des perspectives infinies, ceux-ci sont laborieusement traditionnels. Le seul exemple qu'ils offrent aux artistes est le fruit qu'on peut attendre d'un travail acharné. Decamps, plus que tout autre, défend la cause du métier obstiné et la pratique des empâtements.

L'objet que Decamps poursuit n'est pas l'imitation des harmonies naturelles, il ne lutte pas avec la nature. Sans doute, il cherche à donner la sensation des matières, rend l'aspect spongieux des étoffes laineuses, les reflets d'une soie, le grain d'une pierre, l'éclat mat des porcelaines, les jeux durs des métaux. Ce sont là tours de virtuose. Mais, de ces éléments assemblés, il ne vise qu'à obtenir une unité de tableau. Si, dans les quatre baguettes du cadre, il a serti un bijou riche, il a réalisé ses désirs. Il ne se soucie, au fond, ni du plein air, ni des rapports exacts, ni des diaprures d'un couchant réel ; et on lui reproche à tort de ne pas sentir les valeurs ou de les observer mal, car son art est tout subjectif et la sensation qu'il veut provoquer doit nous être agréable par elle-même, en dehors de toute relation ou de toute comparaison avec la réalité. Il nous soumet un ensemble

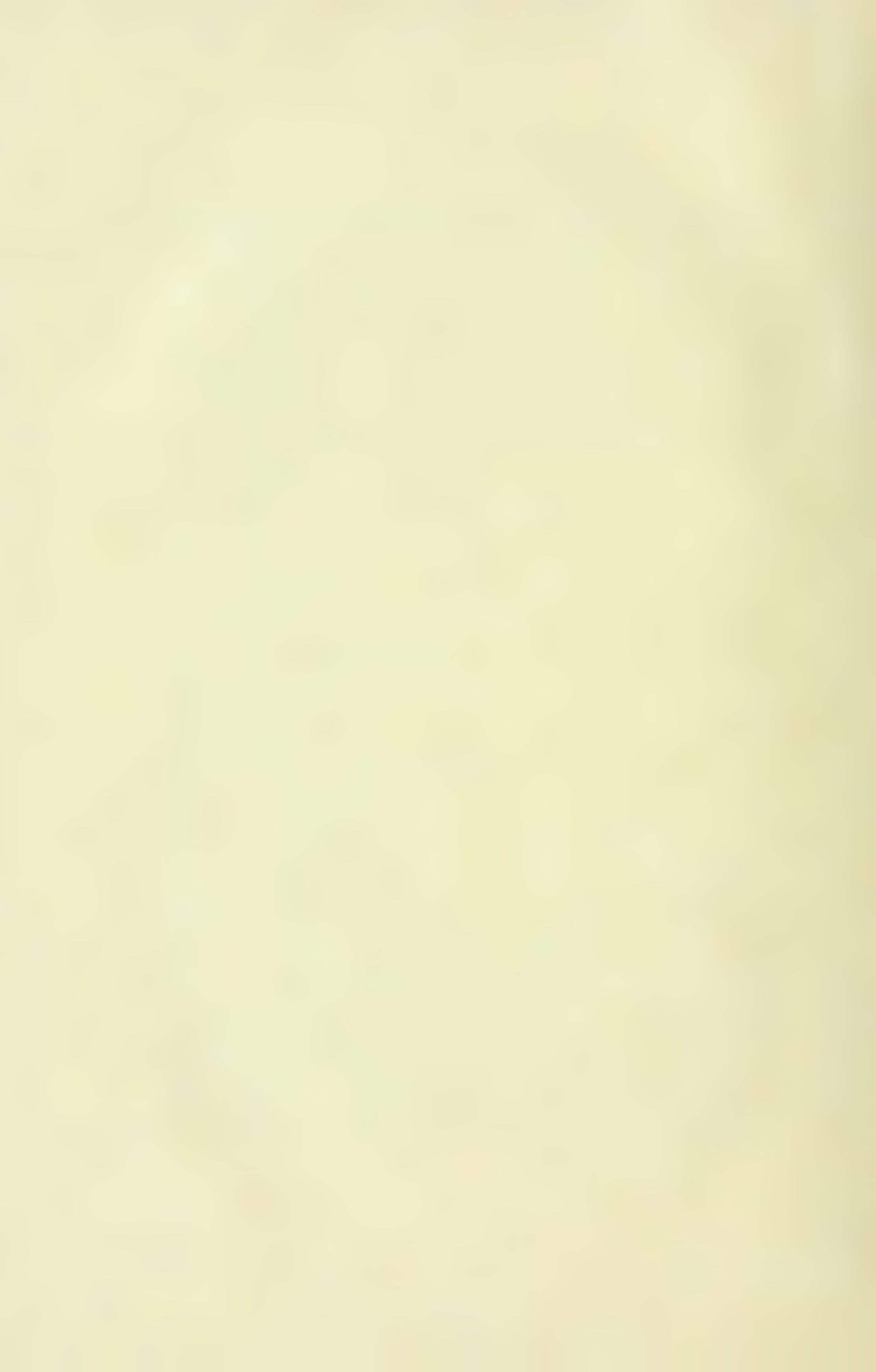
1. *Le Salon caricatural*, 1846, p. 14.



DECAMPS. — LE SUPPLICE DES CROCHETS

Salon de 1839.

(Collection Wallace, à Londres.)



de taches somptueuses et homogènes, beau comme une agate merveilleusement veinée.

La tonalité générale de ses tableaux est chaude : les blancs sont parcimonieusement ménagés, la lumière elle-même est jaune, les notes sombres ou intenses dominent, et les ombres restent colorées. La toile est rouge ou dorée, parfois un peu cuite. La grande, l'essentielle action de Decamps, c'est d'avoir fait connaître le prix des belles colorations, d'avoir intéressé à des beautés toutes de métier et d'avoir, par là, rendu les yeux plus exigeants[1].

Il s'imposa, nous l'avons dit, presque sans résistance, et l'on comprend que son esprit lucide et ses effets sans imprévu n'aient provoqué ni désarroi ni terreur. D'ailleurs, il n'était pas peintre d'histoire et l'Institut ne redoutait pas cet auteur de petites toiles, cantonné, pour des esprits traditionnalistes, dans un domaine secondaire. Il ne recevait pas de commandes de l'État. On s'en prit moins à lui parce qu'il dissimulait sa force. Ajoutons qu'il fut soutenu près de la presse, au moins à ses débuts, par son frère, Alexandre Decamps, critique notoire, l'un des esprits les plus sagaces de ce temps.

Pas plus que Delacroix, Decamps n'eut, à proprement parler, de disciples directs. Son action devait être diffuse[2] ; à l'approcher trop, on risquait d'être absorbé par lui. C'est le malheur que n'évita pas un artiste remarquable, Adrien Guignet. Épris de Decamps[3], il arriva à s'assimiler la facture de son modèle au point de rendre la confusion possible. Il

1. C'est en visitant la collection Wallace à Londres que l'on est le mieux à même d'apprécier le charme précieux de Decamps.

2. Je crois la reconnaître dans la facture de *la Mort du Précurseur* grande machine de Glaize (1846), au Musée de Toulouse. Voir encore, de Glaize, *Sainte Élisabeth de Hongrie* (Salon de 1844), au Musée de Valenciennes ; *le Sang de Vénus* (1845), au Musée de Montpellier.

3. Cf. une lettre de Guignet datée de 1844 (Bulliot, *Le peintre A. Guignet*, p. 39 sqq).

mérite cependant d'intéresser, car ses conceptions, où le souvenir de Salvator Rosa s'allie aux réminiscences de Decamps[1], restèrent souvent originales. Dans ses combats de barbares, dans ses *condottieri*, règne une sorte de poésie mystérieuse, un silence, qui frapperaient davantage s'ils ne s'exprimaient pas par des pastiches[2].

IV. — Delacroix et Decamps nous ont révélé l'apport essentiel du Romantisme. Les artistes qui les ont entourés ont répété avec moins de puissance quelques-unes des vérités nouvelles; ils l'ont fait parfois avec infiniment de talent, avec un agrément délicat, mais, à laisser de côté les paysagistes, ils n'ont rien ajouté de capital.

Romantiques, ils choisissent leurs sujets en toute liberté et ne s'y intéressent qu'autant qu'ils sont pittoresques. Ils ont tous le souci du métier; à des degrés divers, ils sont des coloristes.

Ils recherchent la vie et le caractère. *La prédication de saint Jean-Baptiste*[3] que Champmartin exposa, en 1835, est un bon exemple de ce double souci. Le peintre a essayé d'imaginer, de voir la scène; il a remplacé les personnages traditionnels par des figures familières. Il a accentué les traits, individualisé les types. D'ailleurs, il a cherché le pittoresque dans les détails, le groupement; il a eu la volonté de faire un œuvre libre.

Les mérites qui nous paraissent dominer la *Prédication de Saint Jean* retiennent, à un moindre degré, en d'autres œuvres où a été surtout poursuivi un ensemble harmonieux. Si nous regardons l'esquisse faite par Eugène Devéria pour

1. Une lithographie de Decamps : *Le defilé*, publiée par l'*Artiste* en 1834 (t. II, p. 188) annonce l'inspiration de Guignet.

2. Voir, au Musée de Rouen, *Joseph expliquant les Songes* (Salon de 1844), et, au Musée d'Autun, *Une mêlée* (même salon).

3. A l'église Saint-Thomas d'Aquin.

son plafond du Louvre, nous verrons que le peintre, indifférent aux conditions décoratives, a, par contre, étudié, avec un soin extrême, l'esquisse libre et les convenances des taches colorées.

Voici, à présent, des artistes pour lesquels le Romantisme prend une signification amenuisée : ils profitent de la liberté pour s'abandonner à leur fantaisie ; au métier enrichi ils demandent, avant tout, de l'agrément. Sans se cantonner dans les toiles de chevalet, ils y obtiennent plus aisément les effets qu'ils désirent et affectionnent les dimensions médiocres ou minuscules. Doués de qualités brillantes ou exquises, virtuoses de la palette, ils sont les petits maîtres du Romantisme et ont conquis la notoriété ou la gloire dans ce domaine restreint où Delacroix se sentait à l'étroit et où Bonington leur livrait des exemples inégalés [1]. Poterlet, qui mourut très jeune, Roqueplan et Diaz dans leurs meilleurs jours, Eugène Isabey, Eugène Lami sont, chacun, dotés d'une sensibilité différente mais ils se ressemblent tous par la qualité de leur vision et le luxe raffiné de leur palette. Les harmonies sont éclatantes, nacrées, ramenées à des masses plus simples chez Diaz; Poterlet ou Roqueplan, par des notations sommaires et intenses, créent des ouvrages chauds et vigoureux. Eugène Isabey accumule les détails ingénieux, les traits spirituels et ne craint pas de faire papilloter les lumières; Eugène Lami, lorsqu'il est en verve, trouve naturellement les nuances les plus fines et les rapports les plus délicats. Sujet, composition, tout se subordonne pour eux à l'exécution. *La dispute de Vadius et de Trissotin* (1831), de Poterlet, *l'Alchimiste* (1836) et les scènes historiques d'Eugène Isabey, *les Cerises* (1836), *Van Dyck à Londres* (1838), de Roqueplan, telle scène contemporaine

1. La vente de la collection Brown en 1837 où figuraient de nombreuses aquarelles de Bonington rappela l'attention sur la mémoire de l'infortuné artiste.

de Lami et les femmes nues, dans les paysages lunaires, de Diaz, sous des prétextes variés, sont uniquement des morceaux de facture. L'intérêt en serait mince si le faire n'en était pas précieux. Ce sont des pages de signification légère mais d'écriture très étudiée; parfois des véritables chefs-d'œuvre [1].

Même réduit à ces proportions étroites, le Romantisme se défendait contre le discrédit. Entre le métier des tableaux de genre peints vers 1820 et celui des tableautins de 1835, la différence est prodigieuse.

V. — Il a contribué, d'une façon certaine, à enrichir le portrait. Sans doute quelques artistes se sont plù, sous prétexte d'effigies, à faire des pages outrancières, peu consistantes, où l'étude du modèle même était sacrifiée. Ainsi procédaient Debon quand il se peignait en bourreau ou Louis Boulanger quand il représentait *Balzac* (1837) ou *Devéria*. Mais d'autres, et Delacroix, inégal et parfois excellent portraitiste, leur en donnait l'exemple dans ses propres portraits, ont cherché par des moyens picturaux plus complexes et plus sensibles, à définir la figure et l'âme humaine avec plus d'intensité. Ils ont ainsi composé des pages dont quelques-unes sont excellentes. Il suffit de rappeler le *Baudelaire* de Deroy, très voulu, très conventionnel d'attitude et de facture et cependant si vivant, l'*Antonin Moine* (1833) de Mme Dehérain, plus sobre, d'une richesse plus contenue, ou encore cette figure de *Buonarotti* où Jeanron a exprimé,

1. Le tableau de Poterlet au Louvre. — *L'Alchimiste* d'Isabey au Musée de Lille ; l'*Arrivée du duc d'Albe à Rotterdam* (1844) dans la collection Chauchard ; *Un mariage dans l'église de Delft* (1847) dans la collection Thomy Thierry au Louvre ; *les Cerises* de Roqueplan à la collection Wallace à Londres. — *Folles filles*, *Petits enfants et petits chiens* de Diaz dans la collection Moreau Nélaton ; *Vénus désarmant l'amour* (1837) dans la collection Thomy Thierry au Louvre.

avec une vigueur saisissànte, l'énergie indomptable d'un vieillard déjà marqué par la mort[1].

Les premiers portraits de Champmartin, le *duc de Fitz-James*[2] (1831), *Madame de Mirbel* (1831), le *baron Portal* (1833), furent salués comme des chefs-d'œuvre[3]. Celui de Mme de Mirbel que l'on voit à Versailles séduit encore par sa grâce aisée, sa fraîcheur. Les portraits qu'il peignit ensuite furent durement accueillis par la critique, qui lui reprocha de chercher un agrément factice et de se contenter d'un travail bâclé. Cette décadence, que lui dissimulait l'engouement du public, fut peut-être exagérée par la presse. Quelques petits portraits du moins, celui d'*Émile Deschamps* (1840), plusieurs de ceux qui furent réunis à Bagatelle, en 1912, donnent une idée encore très favorable du talent de l'artiste.

La conception romantique du portrait se rapproche évidemment de l'art britannique et quelques morceaux furent influencés par Reynolds ou Lawrence. Pourtant les Romantiques tendirent moins, que les Anglais, à concentrer sur le visage du modèle l'intérêt de leur ouvrage. Ils sacrifièrent moins à l'unité de lumière et, d'autre part, ils eurent, plus que les Anglais, le souci des vérités de détail. Le *Fourier* de Jean Gigoux « le meilleur portrait du Salon de 1836 » au dire de *l'Artiste*[4], est romantique et fort peu anglais[5].

Cette façon savoureuse de comprendre le portrait agit en

1. *Baudelaire* et *Antonin Moine* à Versailles. — *Buonarotti* a figuré au Salon d'Automne de 1912.

2. Voir Barthélémy, *Némésis*, XXVIII, octobre 1831.

3. Le *baron Portal* au musée de Montpellier. Voir encore de Champmartin le portrait de *Requiem* au musée d'Avignon, le portrait de *Louis-Philippe* au musée de Saint-Etienne, le *maréchal Clauzel* (Salon de 1833) à Versailles.

4. *L'artiste*, t. XI, p. 166. — *Fourier* au musée du Luxembourg, voir aussi, de Gigoux, le *maréchal Moncey* et *Laviron* au Musée de Besançon.

5. Ary Scheffer, dans ses portraits, est resté presque constamment, romantique. Voir *Béranger* au Musée Carnavalet ; le *docteur Duval* (1841) au Musée de Caen.

dehors même des Romantiques. Le portrait que Belloc fit de sa femme et que l'on voit au Louvre, bénéficie, avec évidence, des acquisitions du Romantisme.

VI. — Nous n'avons examiné jusqu'à présent que les artistes et les œuvres par qui s'est affirmée la valeur novatrice du Romantisme. Mais le Romantisme, comme toutes les révolutions du goût, a entraîné avec lui des esprits faussés, exaltés, qui en ont exagéré ou dénaturé les intentions, des esprits superficiels qui n'ont développé que ses aspects les plus extérieurs ; il a prêté aussi à des gens habiles qui n'en ont voulu comprendre que ce qui était susceptible de succès.

A côté des œuvres que recommande à la postérité leur valeur propre ou l'effort loyal qu'elles ont coûté, il y eut donc des pages nombreuses où les formules, que nous avons essayé de dégager, se trouvaient faussées par quelque côté. Ces pages, soutenues à leur apparition, par la mode ou par l'esprit de parti, sont aujourd'hui oubliées ou dédaignées. L'historien, cependant, ne les peut négliger : elles soulignent les principes mêmes qu'elles déforment ; elles ont, d'autre part, autorisé la plupart des attaques qu'a subies le Romantisme et ont largement contribué à le discréditer.

Ces déviations ou cette décomposition du Romantisme ont surtout trouvé leur prétexte dans la recherche de la vie ou dans celle du pittoresque.

La recherche de la vie conduisit à un double écueil. Les novateurs avaient opposé à la beauté sans saveur des héros classiques, des personnages aux types individuels fortement accentués. Cette substitution, qui permettait des études infinies, aboutit presque immédiatement, pour quelques artistes, à la création d'un poncif nouveau. Des cheveux longs, une barbe en pointe, des sourcils froncés, des nez proéminents et pointus, des pommettes saillantes exprimé-

rent uniformément les passions. Ce type conventionnel, auquel les jeunes artistes et les élégants essayèrent, quelque temps, de conformer leur propre visage, se retrouve, avec une si parfaite monotonie dans tant de morceaux peints ou dessinés qu'il est, même à distance, insupportable. On peut l'étudier dans les vignettes des Johannot, les estampes de Lemud, les tableaux de Guichard. Une *Mort de Duguesclin*[1] de Tony Johannot en prend un aspect presque caricatural.

D'autre part, des peintres, soucieux de donner à leurs œuvres l'intérêt d'une vie intense, entreprirent de rivaliser avec la littérature et essayèrent d'exprimer, par le dessin, des sentiments que la plume seule peut retracer. Il y eut des tableaux sataniques et une peinture *fatale*. Joseph Guichard peignait *la Mauvaise pensée*, où l'on voyait un misérable, le couteau à la main, inspiré par le diable ; il représentait, par opposition, *la Pensée du ciel :* un moine, les yeux perdus dans une mystique extase. Au Salon de 1837, le même peintre obtint un grand succès, tout au moins de curiosité, avec *le Rêve d'amour*. Auprès d'une odalisque endormie, un jeune homme, peint selon le type admis, rêvait à des images voluptueuses, tandis qu'un musulman jaloux s'apprêtait à le frapper d'un poignard. C'était terrible et noirâtre[2].

On connaît la lithographie d'A. de Lemud : *Maître Wolframb*, où l'artiste s'efforçait d'exprimer les impressions mystérieuses provoquées par la musique. Remarquons-le, d'ailleurs, ces déviations du dessin et de la pensée, ne se rencontrèrent pas seulement chez des peintres s'exprimant par des moyens romantiques ; elles séduisirent des praticiens instruits sous des disciplines toutes différentes, et Joseph Guichard, qui nous en donne l'exemple le plus complet, était sorti de l'atelier d'Ingres.

1. Ancienne collection A. Rouart, a figuré à l'Exposition universelle de 1900.
2. Les trois tableaux de Guichard sont au Musée de Lyon.

La recherche du pittoresque provoqua, également, des crises multiples. Le Romantisme avait voulu placer l'homme dans un décor exact et riche. Cette intention provoqua la manie du bric-à-brac. Elle sévit, après 1830, avec une intensité qui s'atténua peu à peu. Les meilleurs artistes n'en furent pas exempts : il y a du bric à brac dans Decamps, et l'*Alchimiste* d'Eugène Isabey est un exemple typique du genre. « Vous ne pouvez vous imaginer », écrivait Charles Lenormant en 1834[1], « combien de vieilles fioles, d'armures chancies, de crânes de cheval, de manuscrits en lambeaux, de miniatures déchirées, de tapisseries traînantes ont accumulé cette fois les marchands de bric-à-brac de la peinture. » Deux ans plus tard, Alfred de Musset se moquait de ceux qui se pâmaient devant le bric-à-brac[2]. Il ne peut entrer dans notre dessein d'esquisser même, ici, l'histoire d'une mode qui s'étendit à la littérature[3], au mobilier[4], et détermina toute une génération de collectionneurs[5]. Il suffit de jeter un coup d'œil, à Versailles, sur les toiles historiques de Larivière ou de Steuben pour se rendre compte que l'exhibition de costumes, d'accessoires, le soin de la couleur locale ont paru suffisants à certains peintres pour les dispenser de tout autre effort.

Les aberrations que je viens d'étudier apparurent dès les premières années du mouvement romantique; elles marquèrent une période d'agitation exubérante. Condamnées par l'opinion, elles tendirent à s'atténuer sinon à disparaître. Le mal que je veux, à présent, examiner, se développa, au contraire, peu à peu, s'insinua dans la faveur publique, et fut,

1. *Salon de* 1834 (*Le Temps*, 3 mars 1834).
2. *Salon de* 1836.
3. Théophile Gautier, *Albertus*.
4. Gérard de Nerval, *Aurélia*, description d'un intérieur, VI.
5. Courajod, *Eugène Piot* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890. 3e période, t. III, p. 398).

par là même, pour le Romantisme, un danger plus considérable. Il consista à substituer à une technique savoureuse, un métier de pratique visant un agrément spécieux.

Nous avons vu que le souci des harmonies colorées s'était traduit, chez un groupe de petits maîtres, par une facture très raffinée et très séduisante. Le succès que des œuvres charmantes obtenaient, non seulement auprès des critiques mais aussi auprès des amateurs riches, encouragea des peintres, moins épris de gloire que de succès, à poursuivre la popularité par des idées plus faciles. Il importait, en somme, assez peu au public, que les tons fussent étudiés avec grand soin, que les symphonies fussent subtiles. Une note juste aurait déplu si elle avait été trop grave. Au contraire, des taches disposées avec adresse, même si l'emploi n'en était pas nouveau, même si les rapports n'en étaient pas exacts, avaient de quoi arrêter et satisfaire des yeux qui ne demandaient qu'à être amusés.

Ainsi furent produites des œuvres qui n'étaient que des à-peu-près, de « jolis mensonges [1] ». Faciles et légères, elles offraient souvent le témoignage de grandes qualités, et parfois, il eut fallu peu de choses pour leur donner une valeur sérieuse.

Quelques petits maîtres, et des meilleurs, ne surent pas résister aux succès faciles et produisirent, trop vite, des œuvres pour la vente. Diaz gaspilla ainsi, en partie, son admirable talent, oscillant perpétuellement entre les pages écrites avec amour et les morceaux bâclés, reprenant vingt fois, et plus mal, les effets qui avaient eu tout d'abord du succès, si riche d'ailleurs que, dans ses toiles les plus bâclées, il reste quelque reflet du génie. Roqueplan sacrifia souvent

1. Je trouve ce terme dans un article anonyme sur le *Salon de* 1842 (*Revue de Paris*, 1842, p. 212). — Thoré en 1838 (*Salon de* 1838, p. 53) groupe ces artistes, enclins à flatter le goût du jour, sous le nom d'École Fashionable.

la poursuite de la symphonie rare au désir de caresser le regard.

Des artistes se firent un nom dans ce domaine qui est aux confins de l'art véritable. Clément Boulanger sut, avec une grande adresse, un certain sens décoratif, construire des machines superficielles, d'un agrément fluide. *La procession de la gargouille*[1] reçut, au Salon de 1837, l'approbation des meilleurs critiques et l'on n'a pas revu sans plaisir, à l'Exposition de 1900, le *Baptême de Louis XIII* (1834).

Le peintre le plus caractéristique de ce groupe est Baron. Son nom est aujourd'hui bien oublié et, peut-être, expie-t-il trop durement une vogue excessive. Il avait un talent réel et il sut admirablement trouver les motifs, les harmonies, la dose d'art qui convenaient à ses contemporains. L'*Enfance de Ribera* (1841), la *Sieste en Espagne* (1842), les *Condottieri* (1843), *Giorgione faisant le portrait de Gaston de Foix* (1844), furent des prétextes à rapprocher des tons séduisants, des formes pittoresques, à présenter la jeunesse, le printemps, l'amour. Ces romances sans prétention mais aussi sans vulgarité, badinages élégants d'un esprit distingué, « marivaudages de coloris[2] », ne furent dédaignés en leur temps ni par Eugène Pelletan ni par Gautier[3].

Il est donc impossible de condamner absolument des travaux trop faciles, il ne faut pas cependant oublier qu'ils détournaient les yeux d'œuvres plus sérieuses et déshabi-

1. Au Musée de Toulouse ; le *Baptême de Louis XIII* au Palais de Fontainebleau. Voir encore, de Clément Boulanger, la *Procession Corpus Domini* (Rome 1830) au Musée de Lille ; un *Episode de l'affranchissement des Communes sous Louis-le-Gros* (1835) au Musée de Bourges ; *La Fontaine de Jouvence* (Salon de 1839) au musée de Narbonne ; les *Vendanges dans le Médoc* (Salon de 1840) au Musée de Bordeaux ; la *Procession des ardents* (Salon de 1842) au musée de Nantes

2. L. Peisse, *Salon de 1843* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1843, p. 278).

3. Voir, de Baron, *Soir d'été en Italie* (Salon de 1847) et un *Printemps en Toscane* (Salon de 1848) au Musée de Lille ; *la mère de Famille* au Musée de Marseille.

tuaient à la fois les artistes et le public de l'effort âpre et du soin de la perfection.

VII. — A côté des déviations, les désertions. Parmi les meilleurs combattants de 1827 et même de 1824, s'étaient trouvés des artistes dont les uns étaient entraînés par une fièvre de jeunesse, et ignoraient encore leur tempérament véritable, tandis que d'autres, très impressionnables et sans personnalité définie, s'abandonnaient, sans résistance, à une impulsion véhémente. Artistes, de grand talent parfois, mais non pas de grande énergie, ils seraient, peut-être, demeurés romantiques si le succès les avait soutenus ; ils abandonnèrent vite une cause qui, jamais gagnée, était toujours à défendre. Leur retraite fut d'autant plus remarquée que leur concours avait été brillant.

C'est Louis Boulanger, l'ami de Victor Hugo, l'auteur du *Mazeppa* de 1827, le dessinateur enfiévré du *Sabbat* et de *La Saint-Barthélémy*, qui s'assagit et peu à peu s'éteint. Fougueux encore dans le *Feu du Ciel* (1831) où il accumule, dans une architecture imitée de Martynn, d'invraisemblables grappes humaines, il ne garde plus, dans les *Noces de Gamache* (1835), le *roi Lear* (1836), que des traces vagues de son ancienne ardeur. *Judith* (1835) et *Saint Marc* (1835) affirment un souci nouveau de correction de dessin, de sobriété de pinceau. Les *Bergers de Virgile* (1845) et des allégories fades, *Trois amours poétiques* (1840), sont au terme de cette évolution et, par malheur, à la bravoure disparue, ne succède qu'une médiocrité fade, une flasque atonie [1].

Eugène Devéria, acclamé, en 1827, avec la *Naissance de Henry IV*, semble, pendant plusieurs années, se débattre pour retrouver la verve qui, un jour unique, l'a élevé si haut. Il y

1. *Les bergers de Virgile* au Musée de Dijon ; *Trois amours poétiques* au Musée de Toulouse. Voir encore, de Louis Boulanger, le *Meurtre du duc d'Orléans* (Salon de 1833) au Musée de Troyes.

a encore de très belles qualités dans le *Puget présentant le groupe de Milon de Crotone à Louis XIV* (1833), et même dans *la Marsaille* (1837), et ces œuvres auraient été mieux accueillies si on ne les avait pas accablées sous le souvenir du début triomphal. L'esquisse du *Serment de Louis-Philippe* (1831) est, par la liberté de la mise en scène, la chaleur du coloris, l'adresse avec laquelle les costumes officiels, les habits noirs, les tentures ont été exploités, un tableau charmant et très caractéristique. Mais Devéria s'évanouit dans le brouillard, dans le gris, dès sa *Jeanne d'Arc* (1831)[1], et se perd dans l'imitation vaine de l'Italie dans ses décorations d'Avignon.

Sigalon, « ce peintre éminent novateur » qui partageait, selon V. Schoelcher, avec Delacroix « l'honneur d'avoir donné le mouvement à la réforme[2] », découragé depuis l'échec de son *Athalie* (1827), désorienté, après avoir imité la grandiloquence bolonaise dans sa *Vision de saint Jérôme*, consume ses dernières forces à copier le *Jugement dernier* de Michel-Ange.

Champmartin, sur lequel avaient été fondées, à ses débuts, de magnifiques espérances, et que l'on avait, un instant, égalé à Delacroix[3], après le succès de *Saint Jean prédicateur* et de ses premiers portraits, sombre dans une décadence précoce[4].

1. *La Marsaille ; le Serment de Louis-Philippe* aux Galeries de Versailles, *Jeanne d'Arc* au Musée d'Angers ; voir encore, de Devéria, une *Famille Bretonne en prière* (Salon de 1838) au Musée d'Avignon.

2. *L'Artiste*, 1831, p. 212.

3. « Après cela soyez donc grands artistes ! Usez votre âme ! Appelez-vous Delacroix ou Champmartin » (*l'Artiste*, 1831, t. II, p. 28).

4. « Nous aimons mieux ne rien dire de M. Champmartin, qui a fait deux femmes coiffées de serre-tête en taffetas gommé et déplorablement saupoudré de vermillon. — O jours du *Massacre des Janissaires*, de *Saint Jean prédicateur* qu'êtes-vous devenus ! il est profondément douloureux de voir un homme de talent se négliger à ce point » (Théophile Gautier, *La Presse*, 18 mars 1837). Voir *Romulus et Rémus* (Salon de 1842) au Palais de Compiègne ; *Sainte Geneviève* à l'église Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux ; *Saint Étienne* à Notre-Dame-de-Lorette.

Camille Roqueplan, versatile, abandonne la manière où il a rencontré tant de succès et courtise la faveur populaire avec son *Lion amoureux*[1] (1836). Il retrouve d'ailleurs sa verve dans *Van Dyck à Londres* (1838).

Ary Scheffer, depuis le début de sa carrière, oscillait entre les couleurs intenses et le gris. Il se décide pour la peinture abstraite et y trouve l'usage le meilleur de ses facultés. Toujours capable d'ailleurs de retour, il peint dans son ancienne manière le célèbre *Larmoyeur* (1834), Eberhardt de Wurtemberg qui pleure sur le corps de son fils, et le *Roi de Thulé*[2] (1839).

En même temps, les dessinateurs romantiques, Achille Devéria ou Célestin Nanteuil, renoncent au raffinement ou aux outrances de leurs premières estampes pour gaspiller leur talent en des pages lâchées, agréables et fades ou pour tenter la lutte avec la réalité.

VIII. — Compromis par de maladroits amis, affaibli par des défections considérables, le Romantisme rallie-t-il à sa cause des recrues nouvelles?

Les recrues sont peu nombreuses et elles n'enrichissent pas le trésor où elles puisent.

Un peintre secondaire, comme Debon, auteur favorablement accueilli d'une *Bataille d'Hastings*[3] (1845), s'inspire, sans y rien ajouter, des formules romantiques. Riesener applique, avec agrément et chaleur, des formules qu'il ne renouvelle pas[4]. Jean Gigoux, peintre de race, dont le *Léonard*

1. Dans la Collection Wallace à Londres ; esquisse au Petit-Palais.

2. *Le Larmoyeur* figure sur les catalogues du Louvre qui ne l'expose pas. Voir deux autres compositions sur Eberhardt de Wurtemberg (1853) au Musée Boymans à Rotterdam. Sur Ary Scheffer, peintre abstrait, se reporter au chapitre IV, p. 195.

3. Au Musée de Caen.

4. *Bacchante* (Salon de 1836) au Musée de Rouen ; *Léda* (Salon de 1841) au Musée du Louvre.

de Vinci (1835) fut un grand succès et fait encore bonne figure au Musée de Besançon, ne pouvait être qu'un satellite ; encore ne sut-il pas se défendre contre sa propre facilité. Sa *Cléopâtre* (1837) ne manquait pas de puissance et certaines parties en sont vigoureuses, mais l'ensemble n'est pas sorti et marque un travail hâtif. Des toiles vides et édulcorées comme *Clovis* (1844), rendaient difficile la tâche des défenseurs du Romantisme. Il reste à Gigoux d'avoir été le merveilleux illustrateur de *Gil Blas*[1].

La vitalité du Romantisme est-elle donc épuisée ? Pour affirmer sa puissance, il suffit qu'il ait attiré à lui un seul esprit de premier ordre. L'action qu'il a exercée sur Théodore Chassériau est un signe décisif.

On connaît l'évolution de Théodore Chassériau. Notre dessein n'est pas de le raconter à nouveau mais de l'analyser pour en dégager le sens intime. Enfant prodige, il est entré dans l'atelier d'Ingres à un âge où il lui était difficile de réagir contre un enseignement impérieux. Mais il n'a pas été seulement un écolier docile, un bon élève qui s'assimile la lettre des formules. Il a pénétré la pensée de son maître et a appris, de lui, la distinction et la sévérité du dessin, le souci du type individuel poussé jusqu'à la singularité, la recherche de l'accent conduite jusqu'à l'âpreté, éléments d'un art incisif qui répondaient à ses secrets instincts. Sa nature fine, aristocratique, éprise de beauté rare, a éprouvé une joie intime à s'exprimer en un style très précieux, très tendu.

Il n'a donc pas d'antipathie de nature contre les leçons que le hasard lui a imposées. Il ne leur doit pas seulement des succès précoces, lui qui s'est fait remarquer, au Salon de 1836, à l'âge de moins de dix-sept ans, par un *Caïn mau-*

1. *Antoine et Cléopâtre* et le *Baptême de Clovis* au Musée de Bordeaux. Voir encore l'*Horoscope* (1834) au Musée de Besançon. *Gil Blas* publié en 1835.

dit[1]. Il y trouve des moyens d'expression qui pourront, par la suite, lui paraître incomplets mais qu'il ne cherchera jamais à répudier.

Jamais il ne s'efforcera de déguiser ses origines et, quand il aura rompu avec Ingres, toutes les fois qu'il pourra déployer sa pensée dans la langue qu'il a apprise d'abord, il se retrouvera purement ingriste. Pour le portrait, en particulier, la tension du dessin, l'étude serrée de la physionomie, le mépris de toute convention esthétique ou mondaine, le rendu implacable du costume et du décor, tout ce que Ingres enseignait ou pratiquait, lui sont des moyens adéquats pour saisir l'âme même de ses modèles. Aussi Chassériau portraitiste ne cesse, à aucun moment, de se réclamer d'Ingres.

Le portrait de Lacordaire, qu'il peignit à Rome en 1840, s'il est admirable d'accent, un chef-d'œuvre personnel par son intelligence et par sa puissance, n'emprunte, dans la simplicité de sa composition, l'acuité de son dessin, la sobriété du pinceau, aucun élément hétérodoxe. Trois ans plus tard, quand il signe le portrait des *Deux Sœurs* (1843)[2], cette page d'une poésie pénétrante, sauvage et chaste, n'évoque-t-elle pas le souvenir des images de *Madame Devauçay* ou de *Madame de Senones?*

En d'autres œuvres, la tradition d'Ingres a cessé de dominer, mais nulle part elle n'est totalement absente. Elle ne subsiste pas comme une empreinte indélébile, subie à regret. Chassériau ne cherche pas à la dissimuler ou à la

1. A. Decamps, hostile à toute peinture religieuse, en parle en ces termes dans *Le National* du 1er mai 1836 : « La Bible n'a pas inspiré plus heureusement M. Chassériau que l'on dit fort jeune et dont les débuts sont pourtant très remarquables. La figure du *Caïn maudit* est une belle étude grassement peinte et finement modelée. » — Roger de Beauvoir (*Salon de* 1836, *Revue de Paris*, 1836, p. 116), signale cette « œuvre d'un débutant plein d'avenir ».

2. *Lacordaire* au Musée du Louvre ; les *Deux Sœurs* dans la collection Arthur Chassériau.

répudier, non plus qu'il ne renonce à ces airs de tête dont son maître lui a communiqué l'affection, figures ovales aux yeux presque bridés, dont le type se retrouve dans *Esther* (1841) *Desdémone* (1844), comme dans *Vénus anadyomène* (1839).

Mais, et c'est là le fait essentiel, au moment où cet enfant de génie arrivait à la vie, il s'aperçut que la technique dont on l'avait armé, technique qu'il aimait, était impuissante à exprimer seule ce qu'il sentait en lui, et surtout il s'aperçut que la pensée de son maître était hostile à ses propres inclinations.

En 1839, à côté de la *Vénus anadyomène* toute imprégnée de l'enseignement d'Ingres, il exposait la *Suzanne au bain*[1] dont l'expression parut à Laurent Jan[2] « moins triste que ne l'étaient d'ordinaire les productions des Ingristes ».

Il y avait, dans cette toile d'une sobriété voulue, une passion qui débordait et des harmonies qui résonnaient étranges et profondes. Par quoi Chassériau avait-il été inspiré ? L'intelligence précoce de la beauté du corps féminin le dirigeait sans doute, et le désir de perpétuer la splendeur d'un être aimé. Mais la morbidezza des tons, le mystère de ce bois, l'air languide et mélancolique de Suzanne, le parfum exotique de l'œuvre, traduisaient aussi des tendances personnelles intimes, la vibration des plus secrètes fibres du cœur.

Est-ce le souvenir confus du soleil des tropiques, le regret de splendeurs entrevues, l'impression d'un perpétuel crépuscule, qui donnaient à ce jeune homme, né dans les Antilles espagnoles, cet amour du silence et ce culte de la tristesse, que Leconte de Lisle a aussi connus ?

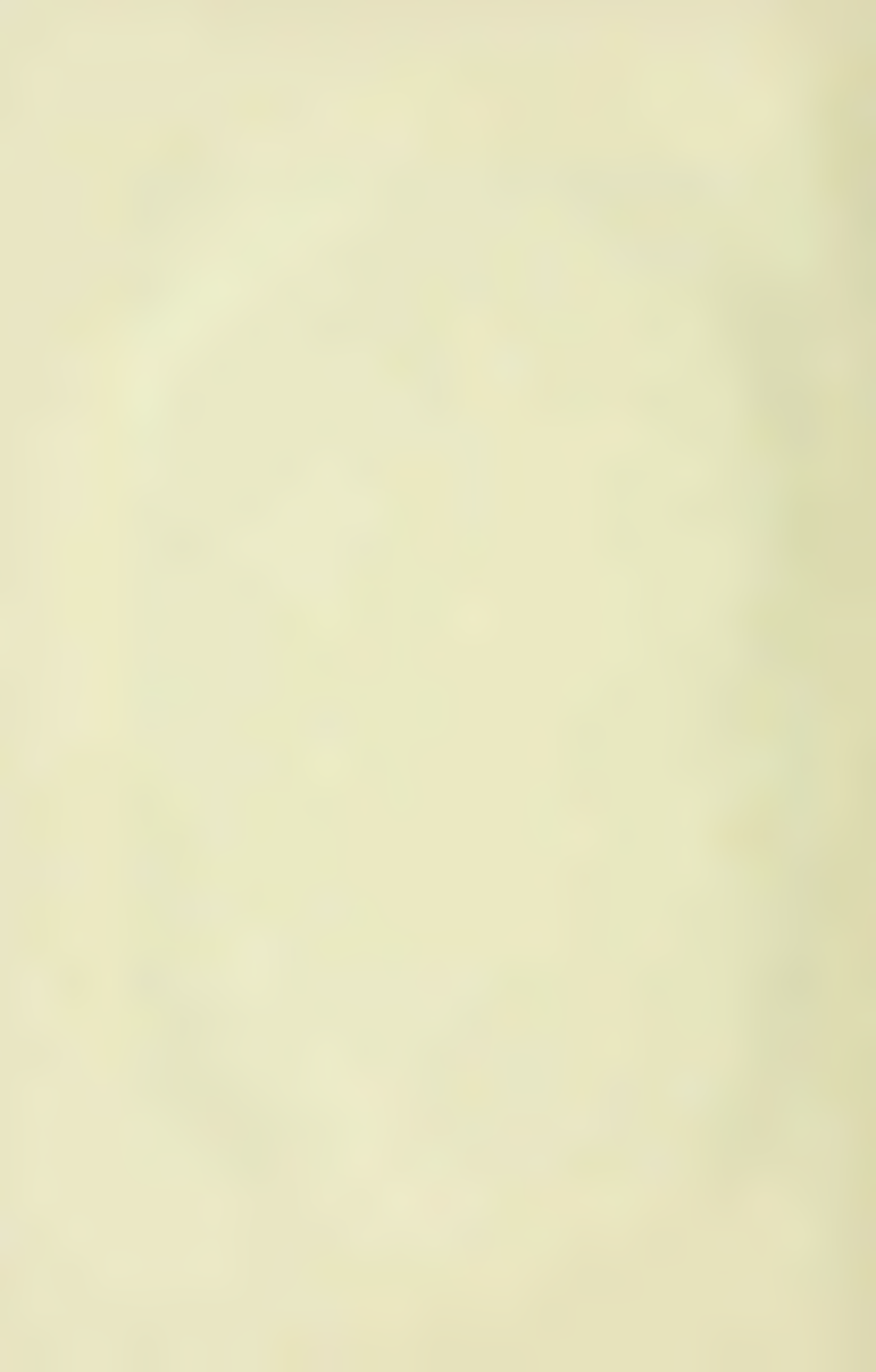
C'était, à coup sûr, une âme sensuelle, complexe, ardente qui se révélait dans la *Suzanne au bain* ; en prenant cons-

1. *Esther* dans la collection Arthur Chassériau ; *Suzanne au bain* au Musée du Louvre.

2. *Salon de* 1839, p. 14, col. 2.



CHASSÉRIAU. — APOLLON ET DAPHNÉ
(Collection Arthur Chassériau.)



cience de lui-même, l'artiste allait se sentir comprimé dans les cadres ingresques : la graine d'aloès allait faire éclater le vase.

Dans une lettre décisive, écrite à Rome en 1840 et adressée à son frère, Chassériau exprime avec force les raisons de sa rupture avec Ingres. « Je regarde », écrit-il [1], « Rome comme l'endroit de la terre où les choses sublimes sont en plus grand nombre, comme une ville où l'on doit beaucoup réfléchir, mais aussi comme un tombeau... Quand on reste les yeux toujours tournés vers le passé on risque beaucoup de rester en ses œuvres dans une agréable béatitude qui vous endort... Dans une assez longue conversation avec M. Ingres, j'ai vu que sous bien des rapports jamais nous ne pourrions nous entendre. »

Et, dur pour le maître qu'il quittait et auquel, malgré tout, il devait tant : « pour lui », concluait-il, « c'est très bien, il restera comme un souvenir et une reproduction de certains âges de l'art du passé, sans avoir rien créé pour l'avenir. »

Il est impossible de s'exprimer avec plus de netteté. Entre Chassériau et Ingres, il n'y a point désaccord sur un point technique, la divergence est plus haute et plus essentielle ; elle porte sur le principe et la source même de l'inspiration.

L'objet que ce jeune homme de vingt ans propose désormais à son art, c'est la vie : terme magnifique. Va-t-il traduire le spectacle de l'univers, l'activité, chaque jour renouvelée, de l'homme ? Oui, à certaines heures, ce fut là son dessein et, lorsque nous étudierons son œuvre monumental, nous le verrons à la recherche d'une formule objective et philosophique. Mais, si important que soit, en ce sens, son effort [2], il y est guidé par son intelligence plus que par son

1. Le 9 septembre 1840 in Valbert Chevillard, *Chassériau*, p. 42.
2. Voir chapitre VIII, *passim*.

tempérament, et il ne s'y donne pas tout entier. Si l'on examine sa production complexe, à travers tous les sujets où sa vive imagination le porte tour à tour, qu'il évoque les livres bibliques ou la mythologie païenne, qu'il chante l'Orient ou qu'il illustre Shakespeare, il apparaît bien moins préoccupé d'animer des héros ou de faire surgir des personnages que désireux de produire les impressions subtiles et infiniment riches que suggèrent en lui les thèmes élus.

La vie, dont il proclame le culte, c'est celle de son âme. Ame raffinée, sensuelle et étrange ! Il semble que les scènes présentées par Chassériau, offrent, par delà leur signification apparente, quelque sens symbolique et mystérieux. La beauté d'Esther ou de Desdémone se complique d'éléments qui se dérobent à l'analyse et par quoi nous nous sentons à la fois inquiétés et attirés; dans la coloration des choses, comme dans certaines pierres précieuses, comme dans les eaux dormantes, on devine de lointaines et complexes harmonies. Ces tableaux ne jettent pas nos cœurs dans une agitation tragique; ils agissent comme un charme ou comme une incantation; selon le mot d'Ary Renan, il y règne une *belle inertie;* ils provoquent le rêve qui fascine et qui engourdit.

Si le Romantisme désigne bien des tendances subjectives, sensuelles et lyriques, les aspirations de Chassériau sont toutes romantiques. Est-il besoin de faire remarquer qu'en épousant des conceptions esthétiques analogues à celles de Delacroix, Chassériau ne tend nullement à se confondre avec lui ? Sonorités tragiques ou fanfares lumineuses, l'art de Delacroix nous surexcite et nous aiguillonne, tandis que Chassériau silencieux nous berce et nous enveloppe d'une torpeur.

La révolution profonde que Chassériau subit en 1840, aurait dû, semble-t-il, se compléter logiquement par un effort total de rénovation technique. Nous avons déjà vu

que Chassériau ne répudia pas le langage qu'il avait appris auprès d'Ingres. Il ne fit pas, non plus, l'effort de créer, par lui-même, les expressions nécessaires pour en élargir les ressources. Il emprunta à ses aînés dans le Romantisme et particulièrement à Delacroix le système de ses harmonies colorées, soit par indolence, soit par habitude de s'appuyer sur une autorité, peut-être aussi parce qu'il était incapable de se forger ses propres armes ou, enfin, parce que sa vive intelligence trouvait réalisées par Delacroix les doctrines qui, désormais, s'imposaient à lui.

Il adopta des méthodes de pinceau, mais il ne le fit ni aveuglément, ni par routine. Des notes précieuses, qui nous ont été conservées, nous prouvent qu'il aimait la couleur comme le faisait Delacroix et qu'il avait la prescience des lois qu'entrevoyait son génial aîné. « Ne pas faire mince », écrivait-il, « ne pas modeler misérablement et sans amour, tout mettre naïvement et pourtant envelopper dans la grandeur des masses générales[1]. » « Dans la peinture », disait-il encore[2], « procéder par grands tons, ne pas oublier que le blanc doit être très sobrement employé pur; pour faire une chose d'une belle couleur, accentuer clairement les tons, les poser frais et par facettes; pas d'équivoques de tons louches et faux; la couleur dans la nature est un mélange de tons entiers adaptés les uns aux autres » ; et ceci, plus nerveux et plus décisif : « ne pas faire de mélanges dans les tons, la nature est peinte comme une mosaïque[3]. » Comment s'étonner que des intelligences analogues se soient exprimées par des moyens semblables.

Ainsi, Chassériau, par la combinaison d'éléments empruntés, s'efforça de communiquer un sentiment original. Une

1. In Valbert Chevillard, *op. cit.*, p. 224.
2. Id. *ibidem*, p. 264.
3. Id. *ibid.*, p. 224. Ces notes, par malheur, ne sont pas datées.

petite toile datée de 1846, *Apollon et Daphné*[1], semble résumer la complexité de cet art. Le dessin s'appuie sur une ossature ingresque, mais, très étudié, il est en même temps très libre ; la couleur vibre en ondes nombreuses dominées par une tache magnifique d'un rouge vénitien. Par le moyen de ce dessin et de cette couleur, on devine, sans oser s'arrêter à une interprétation précise, que l'artiste a voulu fixer quelque pensée secrète, la suprématie de l'amour sur la gloire[2] ou plutôt les aspirations vaines d'une âme inassouvie.

Les contemporains, habitués surtout à discuter des problèmes techniques, furent beaucoup moins sensibles à la personnalité de Chassériau que déroutés par la complexité et les retours perpétuels de son métier[3]. Ils lui prêtèrent le désir d'amalgamer les styles de Delacroix et d'Ingres[4] et ne virent que des efforts de dosage maladroit dans le travail par lequel l'artiste visait à souligner les nuances de sa pensée. Seul ou presque seul, Théophile Gautier, compréhensif et enthousiaste, fut séduit par ce qu'il y avait de précieux et de rare dans ce talent inquiet ; en toute occasion, il exalta Chassériau comme le plus remarquable artiste des générations nouvelles et salua en lui l'héritier présomptif

1. Collection Arthur Chassériau.

2. C'est l'interprétation que Marc Fournier donnait dans un sonnet médiocre, inspiré par une première traduction du même thème, et publié par *l'Artiste* en 1844 (4e série, t. I, p. 142).

3. Voici, par exemple, l'impression que faisait sur Louis Peisse, au Salon de 1842, une *Descente de Croix* de Chassériau, aujourd'hui dans une église de Saint-Étienne : « Considérée dans l'ensemble, cette composition pèche surtout par le défaut d'unité de pensée, de style, de manière. On cherche en vain à discerner à quelle école, à quel maître, à quelle tradition cette peinture se rattache ; il y a des velléités florentines, bolonaises, allemandes, mêlées avec les plus flagrantes inspirations de la couleur des ateliers ; elle n'est empruntée à personne sans appartenir pour cela à l'auteur. On n'y voit que des disparates. Ce qui est vrai du style ne l'est pas moins de l'exécution et de sa couleur » (*Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1842, p. 113).

4. Dans les eaux-fortes d'*Othello*, *l'Artiste*, en 1844, « trouve réunie à la couleur de Delacroix toute la fermeté de style de l'École d'Ingres » (8 septembre 1844, p. 32).

des génies en possession de la maturité. Le recul des ans venu, des écrivains perspicaces ont discerné ce que Gustave Moreau et Puvis de Chavannes, ce que l'art moderne devaient au génie de Chassériau.

IX. — Malgré la valeur des artistes et des œuvres que nous venons d'analyser les contemporains eurent l'impression, sous la monarchie de Juillet, d'assister à la faillite du Romantisme. Ils furent sensibles, plus que nous le pouvons être, aux défections éclatantes, aux exagérations et aux parodies de la doctrine. Leur indignation fut provoquée par des faits dont nous n'avons plus que de vagues témoignages : toiles extravagantes qui ont disparu sans laisser de trace, exentricités de costume et de langage de quelques rapins, violences de polémique. Ils virent la jeunesse, entraînée par des mouvements que nous allons bientôt étudier, se détourner du Romantisme. Dès 1834, les œuvres romantiques n'apparaissaient plus dans les Salons qu'en nombre infime. Perdues parmi des toiles hostiles, elles ne formaient même pas un faisceau cohérent ; toutes contestables, quelques-unes étaient ou paraissaient être d'une ridicule faiblesse.

Bientôt le terme même de Romantisme fut couvert de discrédit. Musset déclarait, en 1836, que « le temps n'était pas loin où le Romantisme ne barbouillerait plus que des enseignes »[1]. Les novateurs évitèrent de porter une étiquette compromettante. Delacroix la répudia. Baudelaire ne faisait pas seulement preuve de perspicacité mais de courage, lorsqu'en 1846, il faisait l'éloge du Romantisme[2]. En 1848, Théophile Gautier se défendait d'employer un mot « auquel les disputes d'école avaient donné une signification presque ridicule[3] ».

1. *Salon de* 1836.
2. *Salon de* 1846. II. *Qu'est-ce que le romantisme* (*Curiosités esthétiques*).
3. *La Presse*, 10 mai 1848.

Pour l'opinion la plus accréditée, le Romantisme n'avait été qu'une fièvre éphémère au cours de laquelle s'étaient manifestées quelques individualités brillantes mais isolées.

Nous avons vu combien un tel jugement était injuste.

Le Romantisme avait apporté une série d'affirmations essentielles, dont quelques-unes enrichissaient la cause générale de l'art, tandis que d'autres assuraient sa propre vitalité.

Pour l'art tout entier, il était un agent libérateur[1]; il avait imposé l'individualisme avec ses périls et ses luttes et conquis « la liberté pour les organisations les plus diverses[2] » ; par là il avait rendu les esprits plus compréhensifs et dirigé la curiosité vers les œuvres du passé ou vers les artistes étrangers.

Il avait donné les formes les plus absolues à la doctrine, toujours contestée et toujours défendue, de l'art pour l'art.

Il s'était montré amoureux de la vie et de la réalité et il avait ainsi acheminé certains esprits vers le réalisme.

Toute cette action le dépassait infiniment et quelques-unes des forces qu'il provoquait devaient se retourner contre lui. Mais il proclamait aussi le droit, pour une âme riche, sensible, repliée sur elle-même, de consacrer son activité à célébrer ses propres trésors, et ce droit que peu d'artistes étaient capables de revendiquer, qui ne pouvait, en aucune façon, devenir populaire, assurait la persistance de la tendance romantique, illustrée dans chaque génération par une poignée d'artistes d'élite.

Les conquêtes techniques n'étaient pas moins importantes. Le Romantisme avait réintégré le beau métier. Il avait défendu la liberté dans l'exécution comme dans la pensée.

1. *L'Artiste*, décembre 1838.

2. Hippolyte Castille, *Les hommes et les mœurs sous Louis-Philippe*, 1853, p. 317.

soutenu la peinture empâtée, contribué à un progrès général d'exécution dont les contemporains, sans lui en faire toujours l'honneur, furent presque tous touchés. Il apprenait à mieux voir et à traduire avec plus de finesse.

Surtout, par Delacroix, par Chassériau, il donnait une première application aux vérités scientifiques dégagées par Chevreul, tentait des méthodes toutes nouvelles et préparait les voies à l'Impressionnisme.

CHAPITRE IV

LA PEINTURE ABSTRAITE

I. — En étudiant le Romantisme, nous avons mis en lumière la fécondité de son évolution, mais nous avons remarqué aussi qu'il avait rallié un petit nombre d'artistes et qu'il n'avait pas conquis la sympathie publique. Cet isolement apparaîtra davantage si nous examinons, à présent, les doctrines qui lui furent opposées et le succès de la réaction qu'il détermina.

Le Romantisme, nous l'avons noté, heurtait quelques-unes des tendances les plus essentielles de l'esprit français. Ces tendances contrariées s'unirent pour le combattre. Il avait ruiné la tyrannie des règles et défendu la liberté individuelle. Le public, désorienté, protesta bientôt contre l'anarchie et réclama des principes, une direction unique, un bon tyran. Le Romantisme avait opposé le sentiment à la raison. L'esprit français logique, raisonnable, raisonneur, réclama des mérites susceptibles d'être démontrés et contrôlés. On se refusa à admettre qu'une originalité brillante pût se produire par des moyens personnels et l'on exigea, de l'artiste, un dessin correct, c'est-à-dire conforme au langage traditionnel. De même, il ne fut pas permis au peintre d'arrêter son travail au moment où il croyait avoir exprimé toute sa pensée ; on protesta contre les esquisses, les

pochades ; il parut nécessaire que le tableau fût achevé dans toutes ses parties, que l'exécution en fût nette et propre.

La vie et le mouvement, que le Romantisme avait préconisés, apparurent comme des éléments de trouble et de désordre. L'entrain dans la composition, la fougue de la facture, effrayèrent ; on bannit le drame. Le calme, la clarté, la symétrie furent jugés d'un prix essentiel. Les Romantiques s'étaient débarrassés des types conventionnels ; ils avaient substitué à la pureté des lignes l'accentuation des caractères. Ils furent accusés, dès la première heure, de chérir la laideur, et les droits de la beauté formelle, obtenue par le balancement de lignes régulières, furent revendiqués avec une insistance, chaque jour croissante.

Les Romantiques s'adressaient à la sensibilité ; ils visaient à la couleur séduisante, étaient curieux de facture savoureuse : en tout cela on affecta de voir du matérialisme. On déclara que la couleur était toujours secondaire et souvent dangereuse. Le peintre devait dissimuler ses moyens et parler à la raison : il fallait que la peinture fût spiritualiste.

Toutes ces forces, il est aisé de le voir, convergeaient, contre le Romantisme, en faveur d'une peinture correcte, froide, soucieuse du dessin et dédaigneuse de la couleur, logique et non pas sensuelle, en un mot, abstraite.

La réaction reçut, enfin, un concours puissant et singulier : on lui attribua une signification morale. Les bourgeois, scandalisés par la tenue débraillée et les excentricités de quelques rapins romantiques, prirent volontiers le dévergondage du pinceau, les débauches d'imagination, le mépris des règles, pour des vices véritables.

C'est dans ces conditions que, dès le lendemain de la révolution de 1830, commence le mouvement de réaction. L'intensité et les progrès nous en sont attestés par une série innombrable de témoignages concordants.

En 1833, Gustave Planche proclame la chute du Roman-

tisme « matérialiste » et annonce l'avènement d'une peinture « intelligible » ou « spiritualiste [1] ». L'année suivante, F. Pillet[2] déplore « qu'un homme de talent comme M. De Lacroix, ne s'aperçoive pas de notre retour lent, mais progressif aux idées d'ordre et de sagesse qui condamnent sa manière de peindre ». Le Go, admirateur de Delacroix, constate que « l'opposition a mis ses imitateurs en déroute[3] ».

En 1835, Victor Schœlcher[4] remarque que « l'impulsion donnée par Géricault et renouvelée par Delacroix va s'amoindrissant » et Charles Lenormant[5] assure que « la progression du contre-mouvement n'est plus un mystère pour personne. L'École est revenue des tendances excentriques ; la tendance au solide, au vrai, se manifeste de toutes parts. »

« Il y a », dit Al. Barbier[6] en 1836, « progrès en ce sens qu'il y a retour marqué vers les saines idées de bon goût et de la raison. »

L'auteur du Salon publié, en 1837, dans le *Journal des arts et de la littérature*[7], se félicite du retour « aux études consciencieuses, aux principes immuables du vrai beau... ; on méprisait le style élevé, on y revient ; on ne voulait plus du nu, on le recherche, on raillait l'allégorie et on se jette dans le symbolique ».

A ce moment, Lamartine qui, dès 1832, avait dit « adieu pour jamais au gothique[8] » chante, à la tribune de la Chambre

1. *Salon de* 1833 (*Revue des Deux Mondes*, 2e série, t. I, pp. 155 et 180).

2. *Le Moniteur universel*, 10 mars 1834.

3. *Salon de* 1834 (*Revue de Paris*, mars 1834, p. 134).

4. *Salon de* 1835 (*Revue de Paris*, p. 327).

5. *Revue des Deux Mondes*, 1835, 4e série, t. II, p. 154.

6. *Salon de* 1836, p. 122.

7. G. D. F. *Le Salon* (*Le Journal des arts et de la littérature*, 1837, p. 295). A. Decamps reconnaît, dans *le National*, 5 mars 1837, la puissance de la réaction.

8. *Voyage en Orient*, p. 142 : « Le gothique est beau ; mais l'ordre et la lumière y manquent ; — ordre et lumière, ces deux principes de toute création éternelle ! — Adieu pour jamais au gothique. »

des députés, la gloire de l'antiquité[1]. « C'est un mystère, mais c'est un fait que l'image du beau, que le type du beau, que le sentiment du beau se révèlent avec plus d'évidence et de force dans les chefs-d'œuvre de l'Antiquité. Cela ne se prouve pas, cela se sent. Demandez-le à tout homme qui a lu la Bible ou Homère, qui a vu le Parthénon ou l'Apollon du Belvédère. Le beau est antique... et... l'immuable Antiquité nous domine toujours. » Théophile Gautier, entraîné par le courant, applaudit à Lamartine et déclare « qu'il préfère à tous les truands du moyen âge le corps de marbre d'une belle nymphe antique qui fait baiser sa gorge au soleil sur sa couche de nénuphars et de glaïeuls[2] ».

Cependant, une réaction semblable commence à se manifester dans la littérature. « On ne s'étouffe plus, on ne se bat plus à Hernani... mais on vient applaudir Corneille[3]. » Les débuts de Rachel soutiennent, de leur éclat, ce retour à la tragédie[4].

« Que sont aujourd'hui MM. Champmartin, Decamps, E. Delacroix, E. Devéria, Gigoux, Paul Huet, Roqueplan et tant d'autres ? » demande Delaunay en 1838 ; « ce qu'ils étaient il y a dix ans, moins la fougue, moins la jeunesse[5] ».

Cette année-là, Népomucène Lemercier lit, à la séance publique annuelle des cinq académies, un *Hommage à la mémoire du peintre David*, où il attaque avec violence les Romantiques[6].

1. *Discours sur l'enseignement*, mars 1837.

2. Cité par Lafenestre, *Artistes et amateurs*, p. 136. — Ceci n'empêchera d'ailleurs pas Théophile Gautier, en 1840, de s'écrier avec allégresse : « Le génie du moyen âge respire encore dans des âmes isolées et naïves. Les vieux maîtres gothiques ont encore des élèves à qui ils chuchotent tout bas leurs secrets » (*La Presse*, 25 mars 1840).

3. S. C. (Saint-Chéron). *De la réaction dans les arts et dans la littérature* (*L'Artiste*, 1836, t. XI, p. 4).

4. Alfred de Musset, dans la *Revue des Deux Mondes*, 1er novembre 1838.

5. *L'Artiste*, 1838, 13e série, t. IV, p. 320.

6. Citons quelques-unes de ces tirades débiles et véhémentes :

> Ta palette, instrument de sérieux projets,
> Ne se profane point à de hideux objets :

En 1839, Al. Barbier constate avec satisfaction que « depuis longtemps nous n'avions pas eu d'exposition aussi riche, aussi belle, ni aussi raisonnable. J'insiste sur cette dernière épithète, parce qu'elle caractérise le mouvement réactionnaire qui s'est manifesté, dans l'art comme dans la littérature, au profit du bon sens et du bon goût. L'orgie a disparu du Salon [1] ».

En 1840, Lamennais publie le troisième volume de son *Esquisse d'une philosophie*. Il y consacre une étude à la peinture. Il préconise la poursuite du beau idéal entrevu à travers les choses visibles et condamne les artistes qui « livrés à la recherche inquiète d'un vrai et d'un beau inconnu, ou au découragement qu'engendre une recherche vaine, s'abandonnèrent les uns aux fantaisies d'une imagination sans but et sans règle, les autres à une fougue brutale, désordonnée, tellement qu'on put croire à une volonté fixe et systématique d'inaugurer le triomphe final de la matière sur l'esprit [2] ». « Là où le coloris sera la préoccupation principale de l'artiste », dit-il encore, « l'art tendra à se matérialiser, il aura, au contraire, une tendance à se spiritualiser, lorsque l'artiste se préoccupera du dessin principalement...; le coloris doit être subordonné au dessin, autrement la sensation prévalant sur la pensée, l'art s'abaisserait [3]. »

Vitet publie, en 1841, dans la *Revue des Deux Mondes*, son

Consacrant les héros, ta peinture sublime
Ainsi que la laideur a repoussé le crime...
Daigne-t-il aux romans prostituer sa gloire ?
Il la réserve entière à l'éternelle histoire...
Un pinceau qui répugne à l'image insolente
Des noirs enfantements d'artistes vaporeux,
Créant des monstres vils, des spectres ténébreux,
Des difformes bourreaux et des nymphes livides,
Etres dénaturés sous leurs teintes morbides...

1. *Salon de* 1839, p. 157.

2. *Esquisse d'une philosophie*, 3ᵉ volume, 1840, 2ᵉ partie, l. VIII, chap. v, p. 271.

3. *Ibid.*, p. 242.

étude célèbre sur Eustache Lesueur, et Victor de Laprade débute avec son poème de *Psyché*[1].

La réaction est victorieuse. 1843 en marque l'apogée[2]. Tandis que Ponsard triomphe avec *Lucrèce*, un public hostile accueille les *Burgraves*. En vain, Vacquerie et Meurice ont-ils prié Célestin Nanteuil d'appeler les ateliers à la défense de Victor Hugo. L'artiste n'a pas retrouvé, chez les rapins, l'ardeur qui enflammait leurs aînés à la première d'*Hernani;* il n'a pu réunir « trois cents spartiates » et, découragé, il s'écrie : « il n'y a plus de jeunesse[3] ! »

Au Salon, le succès va d'abord aux *Illusions perdues* de Gleyre, au *Philosophe* sculpté par Simart, et Arsène Houssaye s'écrie : « Qui eût osé prédire il y a dix ans, que la plus belle statue et le plus poétique tableau de 1843 seraient inspirés par la vieille religion de la beauté païenne[4] ? »

Les doctrines qui paraissaient usées en 1819, sont reprises avec assurance, comme si elles étaient neuves, et l'on rencontre dans les journaux des aphorismes que n'eût pas désavoués David[5].

Il nous est, aujourd'hui, difficile sinon impossible de nous représenter ces Salons dont « l'aspect général frappait par un certain air de sagesse[6] ». Nous les devinons plus sévères,

1. Suivi en 1844 des *Odes et Poèmes*.

2. Raoul Rochette lit, à la séance publique annuelle des cinq académies, un discours sur Poussin.

3. Th. Gautier, *Histoire du Romantisme*, *Célestin Nanteuil*, p. 59.

4. *Salon de* 1843 (*Revue de Paris*, 4e série, t. XVI, p. 126).

5. « Il est impossible de bien voir la nature sans être guidé par les maîtres de l'Antiquité grecque » D. Stern. *Salon de* 1843 (*La Presse*, 15 mars 1843). — « L'artiste cherchera à exprimer dans son œuvre ces éléments du beau, et là où ils ne se trouveront pas dans toute leur pureté, ou quelque accident sera venu déranger cette pureté, il y suppléera par l'arrangement, suivant en cela d'abord l'instinct du beau que nous supposons préexister en lui, ensuite l'idéal qui se sera formé dans son esprit par la vue de la véritable beauté et des règles qu'il en aura déduites » *Salon de* 1843 (*Revue indépendante*, 25 mars 1843, p. 238).

6. Th. Gautier, *Salon de* 1844 (*La Presse*, 26 mars 1844).

la tonalité générale en est plus uniforme, plus calme ; les œuvres de Delacroix ou de Decamps n'y éveillent plus d'échos. Sans ressembler aux Expositions de 1808 ou de 1814, ces Salons ont avec eux un air de famille, comme des enfants qui, sous les modes du jour, rappellent cependant les traits de la physionomie de leurs parents. Le correspondant d'une revue anglaise, l'*Atheneum*, entrant au Salon de 1846, raconte qu'il a cru se plonger dans un bain à la glace et éprouver un accès de fièvre algide.. « sur ces murs garnis de toiles encadrées, j'ai cru voir des fantômes de peinture plutôt que des tableaux [1] ».

Pendant cette période, la philosophie universitaire soutint, auprès de la bourgeoisie instruite, la réaction abstraite ou spiritualiste. Les leçons que Victor Cousin avait professées sur le Beau dès 1818, furent publiées d'après des rédactions de ses élèves en 1836 [2] et en 1840 [3]. « Toute beauté », y était-il dit, « se résout dans la beauté spirituelle...; l'intérieur seul est beau : il n'y a de beau que ce qui n'est pas visible.... L'artiste doit manier la matière mais pour lui faire exprimer l'immatériel.... L'art est la représentation de l'absolu en général, en d'autres termes de l'idéal [4]. » Cousin essayait pourtant de faire un partage équitable entre l'idéal et le réel ; il reconnaissait que l'idéal sans réel manquait de vie et proposait à l'art deux buts « plaire à la sensibilité physique, satisfaire à la raison [5] ».

Dans l'édition profondément remaniée qu'il publia lui-même en 1846, ces concessions disparurent [6]. Rappelant la

1. Cité par *l'Artiste*, 10 mai 1846, p. 163.

2. *Cours de philosophie professé à la Faculté des Lettres pendant l'année 1818*, publié par A. Garnier, 1836.

3. *Cours de philosophie sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien* (Œuvres, t. I. Bruxelles 1840.

4. Édition de Bruxelles, 25e 26e et 29e leçons, pp. 420, 423 et 430.

5. Même édition, 19e et 20e leçons, pp. 405 et 409.

6. *Cours d'histoire de la philosophie moderne*, t. II. *Histoire des derniers*

querelle célèbre entre Quatremère de Quincy et Émeric Duval, il avait auparavant, tenté entre les deux adversaires une conciliation [1] ; désormais il se prononce nettement en faveur de Quatremère, champion de l'idéal [2]. Il oppose à « cette beauté commune et grossière que Rubens anime en vain de son ardent coloris... cette beauté idéale que l'Antiquité romaine et florentine ont seules connue et exprimée [3] ». Il affirme la supériorité des tableaux de « notre admirable Lesueur » malgré leur coloris médiocre sur « telles œuvres éblouissantes plus séduisantes aux yeux, moins touchantes à l'âme ». « Je dis plus », ajoute-t-il, « non seulement la sensation ne produit pas d'idée du beau, mais quelquefois elle l'étouffe [4]. »

Jouffroy, dans ses leçons célèbres de 1826, qui furent publiées en 1843 [5], avait soutenu avec plus de modération et non sans atténuations des doctrines analogues [6], et l'on peut supposer que celles-ci furent enseignées à la jeunesse studieuse des collèges royaux.

II. — Les contemporains, qu'ils fussent irrités ou ravis par le mouvement de réaction que nous essayons d'étudier ici,

systèmes de la philosophie moderne sur les idées du vrai, du beau et du bien, 1846. — Il y aurait, pour un historien des idées, une étude curieuse à entreprendre sur l'évolution des idées de Cousin sur l'esthétique, depuis les programmes de 1818 jusqu'aux dernières éditions revues par lui du livre définitif *Du vrai, du beau et du bien*. On y découvrirait, sous le dogmatisme solennel du style, une pensée souvent incertaine, influencée par les revirements de l'opinion qu'elle prétendait dominer.

1. Édition de Bruxelles, 21e leçon, p. 409.

2. Édition de 1846, 14e leçon, p. 177. — La polémique de Quatremère venait d'être réimprimée en 1837 sous ce titre : *Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l'imitation propre des arts du dessin*.

3. Édition de 1846, 12e leçon, p. 140.

4. Édition de 1846, 11e leçon, p. 125.

5. Jouffroy, *Cours d'esthétique, suivi de la thèse de l'auteur sur le sentiment du beau*... et précédé d'une préface par M. Th. Damiron.

6. « L'élément moral, l'élément intellectuel et l'élément physique composent l'ordre ou le beau complet. » *39e leçon*, p. 312.

en ont, presque tous attribué la paternité et la direction à Ingres. La paternité, une telle opinion ne soutient pas la discussion : un mouvement aussi ample n'a pu procéder que de causes très générales. Quant à la direction, Ingres ne l'a assumée qu'en partie.

Nous nous proposons de montrer que l'évolution à laquelle Ingres a pris une part prépondérante, ne fut pas uniquement ingriste. Nous y pouvons distinguer deux tendances : la première, à laquelle Ingres préside, maintient avant tout la suprématie de la forme ; l'autre se laisse entraîner à sacrifier les éléments plastiques à l'expression de l'idée. Toutes deux se rejoignent en ce qu'elles dédaignent l'agrément, méprisent les sens, se croient spiritualistes et constituent un art abstrait.

Ingres, en 1830, avait cinquante ans. Il avait remporté, surtout auprès des artistes, de très grands succès. *Le vœu de Louis XIII*, *l'Apothéose d'Homère* lui avaient donné une place très élevée ; il était membre de l'Institut. Mais enfin, la plus grande partie de sa carrière avait été un défi à l'opinion publique. On n'avait commencé à lui reconnaître du talent que depuis 1824. D'ailleurs la notoriété dont il jouissait n'allait pas sans créer quelque équivoque. Les novateurs, sensibles à son originalité, lui témoignaient de la sympathie [1], tandis que l'Institut sollicitait son appui en faveur des saines doctrines. Enfin, chose singulière, on ne lui connaissait pas un élève marquant. C'était, semble-t-il, un passé étrange pour un futur chef d'école. Ajoutons que le caractère intraitable d'Ingres était fait pour décourager la popularité.

1. Ingres est loué dans *l'Artiste*, inféodé alors au Romantisme, en 1831, par A. Devéria (p. 97), par Alfred Johannot (p. 110) et dans un article anonyme dithyrambique (t. II, p. 28). — Gautier (*Les Jeunes Frances*, *Onophrius*, p. 52), parle, en 1833, « des tableaux de nos jeunes grands maitres, Delacroix Ingres, Decamps ».



Photo Neurdein.

INGRES. — MARTYRE DE SAINT SYMPHORIEN

Salon de 1834.

(Cathédrale d'Autun.



Il n'avait fait aucune concession lorsque la fortune lui était contraire, il ne fit rien pour retenir le succès quand celui-ci vint lui sourire. Son orgueil, qui l'avait soutenu dans l'obscurité et la misère, se compliqua, alors, d'une susceptibilité maladive.

Blessé des attaques dirigées, en 1834, contre le *Saint Symphorien*, attaques qui n'excédaient pas les bornes d'une critique légitime, il prend la résolution de ne plus exposer. Désormais, malgré les sacarsmes ou les objurgations des journalistes, on ne verra plus ses œuvres nouvelles que chez lui. Si, pour un dessein de charité, il consent, une seule fois, à se présenter au public à l'Exposition de la Société Taylor, en 1846, c'est à la condition formelle que ses œuvres seront placées dans une salle à part, complètement séparées de celles des autres artistes [1].

Ces manifestations de mauvaise humeur ne lui ont pas suffi. Il quitte, en 1834, son ingrate patrie et retourne à Rome où il dirigea l'École française jusqu'en 1841. D'ailleurs il traverse, pendant toute cette période, une longue crise de neurasthénie : j'en trouve la preuve dans les refus réitérés opposés aux commandes les plus flatteuses d'œuvres monumentales, dans ses colères, ses lamentations, le désarroi que trahit sa correspondance, son incapacité à se satisfaire qui l'amène non pas à exécuter longuement des œuvres, mais à les effacer vingt fois pour les recommencer, chaque fois, en quelques séances. Il reste, de longues journées, sans toucher à un pinceau. Le dernier témoignage et le plus retentissant de la crise sera la lamentable aventure des décorations de Dampierre.

Il a tout fait pour décourager la fortune et ses amis.

1. L'Exposition d'ouvrages de l'Ecole Française au profit de l'Association des Artistes fut ouverte en janvier 1846 au Bazar Bonne-Nouvelle. Ingres avait envoyé *OEdipe*, la *grande* et la *petite Odalisque*, la *chapelle Sixtine*, *Philippe V*, *Bertin l'aîné*, *Molé*, *Madame d'Haussonville*, *Stratonice*, *Françoise de Rimini*, *Pastoret*.

Pourtant, ses dédains ridicules ou ses défaillances ne rebutent pas l'opinion. Autant il était resté ignoré ou avait été bafoué sous l'Empire, autant à présent, on le recherche et l'adule. Son heure est venue. Contre le Romantisme, la réaction veut désormais un chef, un grand homme. Ingres sera ce grand homme.

Critiques et artistes s'inclinent devant son talent, forcent peu à peu le ton des éloges, le proclament le premier artiste de son temps[1], l'émule, l'égal de Raphaël[2]. Ses productions sont analysées en des articles interminables et dithyrambiques[3]. On lui rend grâce, « quand toute règle et toute autorité étaient foulées aux pieds, de n'avoir pas désespéré de la règle et de l'autorité; d'avoir su y ranger une foule de jeunes esprits qui, sans lui peut-être, se seraient perdus dans le gâchis romantique, d'avoir enfin conservé à l'art quelque chose de son antique dignité[4] ».

Son retour de Rome, en 1841, est « un véritable triomphe. Jamais vainqueur ne fût reçu aux portes de sa ville avec plus d'acclamations et de sympathies[5] ». Un banquet, donné en son honneur, réunit l'élite intellectuelle de la France ; on grave pour lui une médaille[6] ; Emile Deschamps publie, dans *la France littéraire*[7], des vers qu'il avait préparés pour le

1. « Nous ne craignons pas d'ajouter que Raphaël et Michel-Ange ont eu, en M. Ingres, non pas un disciple, mais un émule. » Antoine Fillioux, *Ingres* in Huart et Philipon, *Galerie de la Presse,* etc. 1840.

2. Jal, *Causeries du Louvre*, 1833, plaisante l'enthousiasme des ingristes; pp. 8, 19, 200-203.

3. Voir par exemple, dans *l'Artiste*, les articles sur l'*Odalisque* (1840, 2e série, t. VI, pp. 343-345) ; — la *Stratonice* (même volume, pp. 133-135 et 151-153); — *La Vierge du tzar Nicolas* (1841, 2e série, t. VIII, pp. 195-200); — Le portrait de *Cherubini* (1842, 3e série, t. I, p. 134-135 et 312-315) et la biographie, dithyrambique par Jules Varnier (1841, 2e série, t. VIII, pp. 305-308).

4. A. Barbier, *Salon de* 1836, p. 26.

5. Eugène de Montlaur, *La Vierge de Saint-Nicolas de M. Ingres* (*Revue du progrès*, 1er août 1841).

6. *L'Artiste*, 1841, 2e série, t. VII, p. 413 et t. VIII, p. 314.

7. 1841, t. V, p. 391. Antony Deschamps avait écrit, avant son frère, des

banquet et qu'il n'a pu y réciter : il conjure le dieu de dédaigner ses obscurs blasphémateurs[1].

En opposition à cet enthousiasme, quelques piqûres assez légères et qui n'eussent pas égratigné un épiderme moins irritable : les épigrammes inoffensives et les sarcasmes de quelques journalistes ; jusqu'en 1834, les démêlés avec « Gros et sa bande[2] »; les rapports académiques de Raoul Rochette hostile à la direction qu'il a donnée à l'École de Rome, manifestations dont il souffre énormément mais qui redoublent sa popularité auprès du public hostile à l'Institut[3]. Presque tout le monde s'incline devant lui ; ceux qui combattent son influence reconnaissent son génie et, tandis que les journalistes réactionnaires accablent Delacroix d'injures, les admirateurs de Delacroix associent les deux noms antagonistes dans un semblable respect[4].

Pour lui, il reçoit, sans surprise, des hommages qui lui sont dus. Il sait sa supériorité sur ses « méchants et ridicules envieux[5] » ; il détient la vérité et celle-ci doit nécessairement triompher. « Mes malheureux ennemis, hypocrites et fourbes », s'écrie-t-il avec indignation, « veulent donc que ce soient leurs mauvaises doctrines qui dominent ! Ils ne peuvent guérir les blessures profondes que leur ont faites la beauté et la vérité des miennes » et il conclut avec séré-

vers en l'honneur d'Ingres (*Revue des Deux Mondes*, 1833, 2e série, t. II, pp. 148-149).

1. « Quel homme vivant dans la carrière des arts a plus reçu de son pays ? La France, mère tendre, quoique capricieuse, accorde beaucoup à ses enfants elle n'a rien refusé à celui-ci » Peisse, *Salon de* 1842 (*Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1842, p. 106).

2. Louis Flandrin, *Hippolyte Flandrin*, p. 27.

3. Voir chapitre VI, p. 243.

4. Thoré, l'ami des Romantiques, dans un article parfois violent, conclut cependant qu'Ingres « n'en est pas moins l'un des premiers maîtres de ce temps-ci » (*Revue indépendante*, juin 1842, p. 803). — Théophile Gautier oppose ou associe constamment Ingres et Delacroix.

5. Lettre à Gilibert, 2 octobre 1841 (Boyer d'Agen, *op. cit.*, XXXIX).

nité : « Il est impossible, il est malgré tout impossible que le public ne finisse pas par me préférer à eux [1] ».

A vrai dire, aujourd'hui, quand nous contemplons les œuvres qu'Ingres a produites dans ces années où il fut porté au pinacle, même en y joignant le souvenir de ce qu'il avait fait jusque-là, nous sommes surpris de leur retentissement et de leur influence.

Tout d'abord nous sommes frappés par leur faible importance numérique, faiblesse qui paraît plus sensible à qui se rappelle la fécondité de Delacroix et de Decamps ou la verve d'Horace Vernet. En près de vingt ans, Ingres n'a produit qu'une dizaine d'œuvres : une seule grande composition, *Saint Symphorien* (1834), une composition minuscule, la *Stratonice* (1840), la *Vierge du tzar Nicolas* (1840), l'*Odalisque à l'esclave* (1839), reprise avec variantes (1842), quelques portraits, ceux de *Bertin aîné* (1833), de *Molé* (1834), de *Cherubini* (1842), du *duc d'Orléans* (1842), de *Madame d'Haussonville* (1845), de *Madame Reiset* (1846) [2]. Il est vrai qu'on lui a su gré de cette stérilité relative, et du soin minutieux qu'il apportait à ses ouvrages, dans un moment où l'on reprochait aux Romantiques de bâcler et d'improviser.

Gardons-nous aussi d'interroger cet œuvre et de le juger selon notre sentiment : si les qualités éminentes qui nous frappent ont touché les contemporains, ils ont admiré aussi des traits qui nous choquent : ils ont vu, dans la tension, de la correction, dans la froideur, de la pureté. La couleur ingrate et la touche sèche ont été, pour eux, des témoignages d'une magistrale sobriété.

1. 1838 ; cité dans Delaborde, *Ingres*, p. 101.

2. *Saint Symphorien* à la cathédrale d'Autun; — la *Stratonice* à Chantilly ; — *La Vierge du tzar Nicolas* à Saint-Pétersbourg ; — *l'Odalisque à l'esclave* (1839), Collection Gustave de Rothschild ; — *Bertin l'aîné* et *Cherubini* au Louvre ; — *Le duc d'Orléans* à Versailles ; — *Molé* à Mme la duchesse de Noailles; — *Madame d'Haussonville* au comte d'Haussonville ; — *Madame Reiset* au comte de Ségur-Lamoignon.

Le *Saint Symphorien*, qu'Ingres avait annoncé dès 1827 et qu'il n'acheva qu'en 1834, ne doit pas être considéré comme une œuvre d'art pur, visant, sans autre préoccupation, à la perfection. C'est le travail d'un professeur. Ingres a voulu y mettre toute sa science ; il a tenu à montrer, par ce « maître tableau », tout ce qui devait être compris dans une peinture et aussi les limites dans lesquelles l'artiste devait se renfermer.

Les Romantiques prétendaient se dispenser de l'équilibre des lignes, de la science du nu ; ils attiraient l'œil par des couleurs vives et imprégnaient leurs œuvres d'une vie turbulente. Ingres prend le contre-pied de ces doctrines, et le *Saint Symphorien* devient ainsi, sous son pinceau, un véritable compendium, le tableau que personne ne doit chercher à recommencer, que le peintre ne refera pas lui-même mais où devront, à l'infini, se puiser des enseignements.

La composition est établie avec un soin minutieux. Si elle paraît trop dense c'est qu'Ingres a tenu à remplir la toile et qu'il a voulu éviter le reproche de pauvreté que l'on faisait à l'École académique. Car, s'il lutte contre les novateurs, il attaque aussi les retardataires : il est anti-romantique mais il se prétend aussi anti-davidien. Sa démonstration doit prouver qu'il faut se méfier des improvisations et, tout ensemble, rompre avec les poncifs. Donc la composition remplit le cadre à le déborder et les groupes, observés sur la réalité, cherchent à se prévaloir de deux mérites fort éloignés l'un de l'autre, sinon opposés, la pondération et le naturel.

Chaque personnage est dessiné d'après la réalité — ceci contre David ; avec une minutieuse exactitude — ceci contre les Romantiques. Les attitudes visent au naturel ; si elles semblent laborieuses, c'est que le maître s'est ingénié à les varier, à affronter les difficultés ; il a introduit d'audacieux raccourcis, défi à ceux qui prendraient la palette sans posséder la science du dessin.

Les personnages sont drapés dans des tuniques et leurs vêtements sont minutieusement étudiés. Au chiffonnage brillant, facile et inconsistant, des novateurs, Ingres oppose la notation rationnelle d'un costume qui se modèle sur le corps qu'il revêt et dont les plis sont logiquement déterminés.

Les proportions et les visages des personnages sont empruntés aux données de l'expérience. Ingres s'interdit de les corriger selon un canon convenu, à l'imitation des statues grecques ou par une préoccupation d'idéal ; mais, ceci posé contre l'École, il maintient le devoir de choisir, parmi les types que la nature offre, les plus harmonieux et d'éliminer de l'art toutes les difformités et toutes les laideurs. Position à la fois très délicate et très simple : le poncif de l'École est ruiné dans l'opinion ; les traits de l'Antinoüs et de l'Apollon du Belvédère sont discrédités ; il ne coûte pas beaucoup de les condamner. L'exemple des vases peints, des marbres d'Elgin, des dessins de Raphaël, montre que, pour retrouver l'idéal préconisé par Quatremère de Quincy et Victor Cousin, il faut prendre point de départ dans la nature : donc nulle figure n'entrera dans l'œuvre qui ne soit empruntée à la réalité et qui ne provoque une impression de beauté. Cette beauté, *Saint Symphorien* l'enseigne encore. réside dans l'harmonie des lignes.

Certes, il y a dans le sujet de cette œuvre-manifeste, un élément dramatique. De grandes passions s'y déploient : amour maternel, soif du martyre, compassion, haine, curiosité; mais leur expression est mesurée. Comme dans l'art classique, le drame ne rompt pas la tenue générale de la toile ; Ingres prétend concilier l'intensité avec la sobriété. A l'étudier, on doit apprendre que le mouvement le plus hardi ne va pas jusqu'à disloquer les jointures ou à hypertrophier les muscles.

L'œuvre, enfin, n'accorde qu'un rôle secondaire à la cou-

leur. Sans la négliger, en sachant éviter les procédés vulgaires, les effets de relief faciles, on la maintient volontairement dans une gamme neutre, voisine du gris. Il ne faut pas que l'illusion grossière de la vie puisse se produire, il ne faut pas que les traces d'un travail matériel arrêtent l'œil, il ne faut pas que, dans la sérénité des lignes, viennent s'interposer des notes bruyantes. Le tableau ne doit pas éveiller une impression de joie physique ; il ne doit pas être l'objet d'un frivole amusement. Destiné à provoquer des méditations recueillies et à nourrir l'esprit, il vise à la perfection et dédaigne les agréments sensuels qui engourdissent et paralysent l'amour austère du parfait.

Telle nous apparaît l'interprétation historique de *Saint Symphorien*. L'émotion et les luttes qu'il provoqua témoignent que les contemporains y virent quelque chose d'exceptionnel et qu'ils le considérèrent bien comme une déclaration de principes.

La critique ne manqua pas d'attaquer ce dessin qui prétendait, avec tant de tranquille assurance, à la perfection. Des discussions, dignes des beaux jours de David, éclatèrent au sujet des lignes des jambes du martyr [1] ou des bras de sa mère [2]. Querelles ridicules pour tout autre ouvrage, mais entièrement justifiées ici et dont l'inextricable confusion soulignait la vanité des efforts d'Ingres. Pourquoi attacher, en effet, un si haut prix à la science des formes si tant de soins ne mettaient pas à l'abri des critiques.

On poussa plus loin l'irrévérence : on prétendit que les

1. « La jambe gauche semble courte et peu explicable par le mouvement de marche, etc. » (*Salon de* 1834, *Journal des artistes*, 8 mars 1834, p. 150). — Voir encore F. P. (F. Pillet) (*Le Moniteur*, 7 et 10 mars 1834) — Jal. *L'école de Peinture* 1800-1834, in *Nouveau Tableau de Paris*, 1834, t. III, pp. 263-274. — Laviron, *Le Salon* de 1834, pp. 62 et 215.

2. On racontait dans les ateliers, qu'à une critique d'Ary Scheffer, Ingres avait répondu par cette boutade : « Les bras d'une mère qui bénit son fils marchant à la mort ne sont jamais trop longs. » Hustin, *Jules Dupré* (*L'Art*, 15 octobre 1889).

groupes s'enchevêtraient d'une façon inintelligible[1], que le tableau manquait d'air, que la perspective en était toute de convention, que les distances et leur influence sur les tons n'avaient pas été observées. En somme, Ingres s'était posé en pédant professeur, la critique le traita comme un écolier.

Les élèves mêmes d'Ingres qui avaient escompté, par avance, « la réalisation de cet enseignement sublime qui avait fait de M. Ingres un maître si extraordinaire[2] », furent surpris et désappointés[3]. Ingres fut cependant défendu[4] et d'ailleurs, peu à peu, avec le recul, l'illusion favorable se produisit qui porte à attribuer à une œuvre d'art les qualités qu'on y a manifestement recherchées. Pour l'étalage de sa science et de ses scrupules, Ingres fut estimé impeccable.

Les théories dont *Saint Symphorien* était l'illustration devinrent la base du catéchisme ingresque : souci de la vérité et de la beauté, — science de la composition, — respect du dessin, — subordination de la couleur. Chaque œuvre nouvelle du maître en rappelait les termes ; parfois cependant, il variait dans leur application.

Immuable sur l'importance de la ligne, sur l'importance essentielle du calme et de la symétrie, il oscillait, dans l'usage de la couleur, entre deux systèmes qu'il formulait tour à tour : tantôt il se bornait à réclamer que la couleur fût juste et exaltait l'art vénitien ; tantôt il proscrivait absolument les effets de la palette et déclarait que le gris seul était « historique ». *Saint Symphorien* et *Bertin aîné* d'une part, le portrait de *Madame d'Haussonville* de l'autre, ont été

1. « Une confusion de muscles boursouflés et tendus se heurtant pêle-mêle et présentant une véritable énigme aux yeux du spectateur qui veut chercher à les classer par personnages » (A. Decamps, *Le Musée*, 1834, p. 61).

2. Lettre de Lacuria à H. Flandrin, 1er mars 1834, in Louis Flandrin, *Hippolyte Flandrin*, p. 51.

3. Lettres d'Hippolyte Flandrin du 22 mars et de juin 1834, in Louis Flandrin, *op. cit.*, pp. 52 et 53.

4. Surtout par Charles Lenormant dans *le Temps* du 3 et du 11 mars 1834. — Voir aussi Ph. Busoni dans *l'Artiste*, 1834, p. 67.



Photo Bulloz.

INGRES. — ODALISQUE A L'ESCLAVE (1842)

(Collection Gustave de Rothschild.)



peints avec des préoccupations différentes et ce sont d'autres dispositions encore qui présidèrent à *Cherubini* ou à la *Stratonice*. Un examen attentif montre combien, sur ce point, fut flottante et mal assurée la doctrine ingresque. Il était homme de son temps, il avait beau se roidir, se guinder, il était, comme les autres, sujet à l'hésitation et aux retours. A certains moments, il était entraîné par le désir d'exceller dans toutes les parties de son art : il déployait un sens aigu, acide, antipathique et neuf, de la couleur : ainsi dans les portraits de *Molé* ou de *Madame d'Haussonville* qui révoltent et séduisent par la hardiesse de leurs dissonances. Il rencontrait, dans l'*Odalisque à l'esclave*, une harmonie riche et délicate. A d'autres heures, au contraire, il était dominé par l'esprit sectaire, atténuait toutes les notes, comme dans le portrait du *duc d'Orléans*, se refusait à rien affirmer, comme dans la *Stratonice*.

Remarquons encore que le modelé du *Cherubini* n'a pas du tout le caractère de celui de *Bertin aîné*, que le premier se rapproche des tendances davidiennes à faire saillir et tourner les formes, tandis que le second est peint, pour ainsi dire, « à plat ».

Puis des manifestations épisodiques, imprévues ou mal préparées ou sans lendemain. Après une suite de portraits où la réalité est serrée de près, où la sobriété touche parfois à la sécheresse, la muse de *Cherubini* vient tenter l'union hasardeuse de la vérité directe et de l'allégorie.

Les scrupules archéologiques que manifeste la *Stratonice* étaient en germe dès *Romulus vainqueur d'Acron* (1811) ou dès *Pastoret* (1821) ; l'*Apothéose d'Homère* montrait aussi Ingres préparé par Quatremère de Quincy à adhérer aux doctrines de Hittorff sur la polychromie des monuments antiques [1] ; pourtant quand *Stratonice* fut terminée, treize ans

1. R. Schneider, *Quatremère de Quincy*, pp. 127 et 416.

s'étaient écoulés sans qu'aucun ouvrage vînt préparer le public à une conception, neuve par tant de côtés, de l'antiquité hellénique.

Cette incertitude, ces variations contribuent, peut-être, aujourd'hui, à nous ramener à Ingres. Nous lui savons gré, malgré sa roideur affectée, d'avoir été humain ; nous recherchons surtout, dans son art, ce qu'il recèle de sensible et, à vrai dire, de romantique. Son dessin nerveux et elliptique ne nous subjugue plus par sa sûreté impeccable mais il nous séduit parce que l'artiste a substitué à la recherche du rythme parfait, celle du contour vivant. De là notre prédilection pour les portraits au crayon où se masque moins l'impression de la vie.

Parmi les œuvres peintes, le charme qu'exerce l'*Odalisque à l'esclave* vient de tout ce qu'elle présente d'exceptionnel et de rare : l'intelligence subtile du monde oriental, l'étude pénétrante des miniatures persanes, le sens voluptueux de la forme féminine, l'évocation des jardins silencieux et d'une atmosphère de torpeur languide. L'exécution même nous paraît, par sa minutie raffinée, en accord avec l'inspiration.

Ce n'est pas pour de tels mérites qu'Ingres fut admiré par ses contemporains. Les œuvres, dont nous analysons les différences en les comparant entre elles après les avoir isolées du milieu sur lequel elles tranchaient, donnèrent d'abord, grâce à ce contraste permanent, une impression d'unité. La sensibilité exquise et contenue ravit quelques fervents disciples mais elle échappa à la foule. Le public s'attacha aux pages où semblait s'affirmer une orthodoxie. Ainsi s'explique le succès de la *Stratonice*. Sujet antique, composition sereine et une, pureté du dessin, atténuation de la couleur, précision portée aux moindres accessoires, inspiration épurée et spiritualiste, firent disparaître aux yeux des admirateurs le caractère mesquin et

froid de la composition, l'exécution monotone, la couleur inharmonique et crayeuse.

Ingres, d'ailleurs, agit beaucoup moins par ses œuvres que par son ascendant personnel comme homme et comme professeur.

Il exerçait sur tous ceux qui l'approchaient un extraordinaire prestige. Ses collègues de l'Institut, les peintres les plus célèbres n'osaient lui tenir tête en face. On le savait très irascible, on le savait intraitable et, ce qui assurait son autorité, on le savait homme à résister même au gouvernement, incapable d'une concession ou d'une lâcheté, dédaigneux de la fortune[1], prêt à affronter la misère qu'il avait si longtemps supportée[2].

Il parlait avec une telle assurance de ses principes et de « la cause sacrée des arts[3] », il aimait tant à se draper dans les plis de son drapeau, que tous autour de lui, enviaient sa conviction. Parmi tant d'enfants du siècle, à l'esprit livré au désarroi, lui seul paraissait immuable, parmi tant de sceptiques cherchant vainement une foi, parmi tant d'âmes passionnées, inquiètes, assoiffées d'un idéal inconnu, lui seul voyait clair, lui seul avait la certitude fondée sur d'inébranlables croyances[4].

Ses crises de découragement, ses colères maladives, loin d'affaiblir son fanatisme, ne faisaient que l'exaspérer. De là

1. Il donne des renseignements sur sa situation modeste et honorable dans deux lettres à son ami Gilibert, le 1er janvier 1830 et le 15 mars 1831 (Boyer d'Agen, *op. cit.*, XXXI et XXXIII).

2. Lettre à Gilibert, 15 mars 1831 (Boyer d'Agen, *op. cit.*, XXXIII).

3. « Ingres », écrivait Léopold Robert, le 30 novembre 1832, « est à mes yeux le modèle des artistes, celui qui envisage l'art pour l'art et qui dédaigne de devenir fabricant, » et il lui reconnaissait « une force de volonté plus remarquable encore que son talent ». — En 1833, *l'Artiste* (3e série, t. IV, p. 210) propose aux artistes Ingres comme modèle de dignité. — Th. Gautier fait un panégyrique de la conscience artistique d'Ingres, dans *la Presse*, 15 mars 1837.

4. « L'habitude de bien parler de mon art, mes principes sûrs, mes doctrines sévères amèneront naturellement le bien que vous attendez de moi », écrivait Ingres à Gatteaux, en 1836, au sujet de son influence à Rome.

un ascendant irrésistible : sa façon d'affirmer imposait l'adhésion.

Sa tenue correcte, sa redingote, l'austérité et la dignité de sa vie semblaient, enfin, une condamnation vivante du débraillé imputé aux Romantiques.

Cette autorité s'exerça sans ménagement, sur la jeunesse. Les élèves qu'il groupa dans son atelier de 1827 à 1834, ceux de l'École de Rome, qu'il dirigea de 1834 à 1840, furent soumis par lui à une discipline d'esprit rigoureuse. Il leur dispensa des oracles. Raymond Balze, Amaury Duval, Delaborde[1], nous ont transmis, tous trois, des recueils des prédications ingresques et, sous leurs plumes pieuses, les sentences ont gardé un même caractère : elles sont sèches, d'une concision lapidaire, tranchantes, blessantes souvent et désagréables. A les lire, on est frappé de la stérilité de la pensée qu'elles réflètent; elles ne sortent guère de quelques thèmes favoris. Il serait cruel de leur opposer la moisson extraordinaire d'idées et de thèses que réunit le *Journal* de Delacroix. Mais cette étroitesse de conception, cette obstination à frapper toujours la même médaille, étaient des éléments d'action.

Ingres affirmait, sans fatigue, son amour de la beauté, son admiration pour Raphaël, son culte pour la vérité, son respect pour le dessin. Il prononçait aussi des condamnations violentes et il a, peut-être, plus agi par ce qu'il niait que par ce qu'il avait préconisé.

Avec une fureur passionnée, il excommuniait les prêtres du laid et du faux, Rubens avant tous, Rubens, le bouc émissaire contre lequel il avait des colères qui prêteraient davantage à rire si elles en avaient moins imposé.

On le voit fermant la bouche à ses élèves, frémissant au seul nom de ceux qui étaient nés, à ses yeux, pour la mort

1. Raymond Balze, *Ingres, son école*, 1880. Amaury Duval, *L'atelier d'Ingres*, 1878. Delaborde, *Ingres*, 1870.

de l'art, incapable d'accorder justice à des hérétiques, terrifiant ceux qui lui demandaient des conseils et leur communiquant l'orgueilleuse assurance dont il était pénétré.

Il régnait, autour de lui, une atmosphère par laquelle son atelier différait déjà de tous les autres. Les allures lâchées, les plaisanteries bruyantes étaient proscrites. « Tous les jeunes gens de cette école d'Ingres », notait Delacroix [1], « ont quelque chose de pédant ; il semble qu'il y ait déjà un très grand mérite de leur part à s'être rangé du parti de la *peinture sérieuse*, c'est un des mots du parti. » Le fanatisme des élèves d'Ingres allait plus loin. « Notre combat », écrivait Hippolyte Flandrin [2], « est la lutte du bien et du mal. » Comme au temps de David, l'originalité était devenue une vertu secondaire, l'essentiel était de « justifier la confiance de M. Ingres, défendre sa doctrine et l'honneur de son école [3] ».

Les élèves d'Ingres furent des dessinateurs scrupuleux [4], « jansénistes de la forme [5] ». Leur maître leur transmit quelque chose de ce sentiment hardi, exquis et sensuel qu'il avait de la beauté physique. Ils affinèrent leur sens de la forme par l'étude des Primitifs italiens qu'Ingres leur avait appris à aimer et qu'ils admirèrent, presque tous, avec intelligence. Si Sturler s'adonna à des pastiches extérieurs et artificiels [6], si parfois, chez Amaury Duval ou chez Mottez, certaines réminiscences apparurent trop directes, s'ils sont

1. *Journal*, 9 février 1847.

2. Lettre du 29 septembre 1832, in Louis Flandrin, *op. cit.*, p. 30.

3. Hippolyte Flandrin. Lettre du 24 juin 1832, in Louis Flandrin, *op. cit.*, p. 30. Cp. dans le même esprit, une lettre de Lavergne (G. Cl. Lavergne, *Lavergne*, 1910, p. 8).

4. « Je crois », écrit Flandrin à Eugène Roger, le 11 mars 1839, « qu'il n'y a que la présence immédiate de la nature qui puisse donner certaines qualités » (Delaborde, *H. Flandrin*, p. 297).

5. Le mot est de Jal. in *Nouveau Tableau de Paris*, 1834, t. III, 201.

6. *L'incrédulité de saint Thomas* (Salon de 1844). — *La procession de la Vierge de Cimabue* (Salon de 1859) au Musée de Montauban.

tombés parfois « dans cette naïveté intentionnelle et systématique qui n'est, elle aussi, qu'une manière tout comme les formules académiques [1] », le bénéfice de ce commerce avec des génies sincères se traduisit, le plus ordinairement, par la fraîcheur et la distinction, les scrupules ingénus du dessin.

Ils réduisirent la part de la couleur plus encore que ne le faisait Ingres, supprimèrent presque le relief, usèrent de tons délavés et gris, mais gardèrent, parfois, dans cette abstinence, un certain sens de l'harmonie [2]. Ils firent des tableaux froids, ennuyeux, distingués cependant et qui, à un degré inégal, ont le mérite du style.

L'empreinte de l'enseignement est surtout sensible dans leurs portraits ou dans leurs académies.

Ingres portraitiste leur donnait des exemples puissants et dangereux. Le portrait de *Bertin aîné* [3], d'une conception géniale, synthèse de la bourgeoisie triomphante était, pour le bonheur de l'inspiration et la trouvaille de l'attitude, un de ces chefs-d'œuvre que l'on peut difficilement répéter, et, par contre, il présentait dans sa facture sèche, sa palette atténuée, sa gamme de bruns et de gris, un exemple d'abstraction redoutable dans le genre qui doit le plus viser à la vie. Le portrait de *Molé*, celui du *Duc d'Orléans*, devaient leur valeur à des nuances incommunicables.

Quant aux portraits de femmes, la grâce étrange, l'harmonie acide qu'Ingres obtenait grâce à sa fidélité impeccable, son acuité visuelle, des scrupules infinis, pouvaient, par

1. Louis Vitet, *Eustache Lesueur* (*Revue des Deux Mondes*), 1er juillet 1841, p. 58).

2. Hippolyte Flandrin admirait Titien (lettre du 11 octobre 1837, in Delaborde, *Flandrin*, p. 273), et Mottez a fait de bonnes copies des Vénitiens.

3. Au Musée Ingres, un dessin donne une première conception du portrait. Bertin est debout ; avec moins d'ampleur, l'impression d'autorité brutale est déjà notée.

une imitation inintelligente, préparer un maniérisme désagréable.

En fait, tous les disciples d'Ingres ont été des portraitistes intéressants. Nous avons déjà rappelé le portrait de *Lacordaire* et celui de ses *Deux Sœurs* que Chassériau peignit sous l'influence de son maître ; le portrait que Mottez avait tracé de sa femme sur le mur de son atelier est, depuis la Centennale de 1900, célèbre [1]. Il y eut aussi quelques outrances ridicules [2] : en 1844, Lehmann provoqua un scandale véritable, par l'implacable exactitude avec laquelle il avait analysé les charmes maigres de la *Princesse Belgiojoso*.

Il n'est pas un disciple d'Ingres qui n'ait été hanté par l'*Œdipe* ou les *Odalisques*, et qui ne se soit essayé à la traduction des formes pures de la jeunesse. C'est ce sentiment fin et délicat qui inspirait Amaury Duval, quand il peignit le *Berger grec*, grand succès du Salon de 1834 ; c'est dans cette voie que cherchait Delaborde en dessinant *Hygie* (1842) [3]. Au-dessus d'eux, Hippolyte Flandrin rivalisait, par des études exquises, avec les œuvres de son maître. Son *Polytes* (1834) [4] et son étude d'homme nu, du Louvre (1837), ont le mérite d'œuvres complètes. Du reste, en un genre où l'invention réside dans le choix des lignes, Hippolyte Flandrin montrait une réelle originalité et il n'avait pas appris la souplesse particulière dont il dotait les corps ployés.

III. — Dans le portrait ou l'académie, l'influence d'Ingres s'exerça sans partage. Au contraire, dès qu'il ne s'agit plus

1. Au Musée du Louvre.

2. Charles Blanc, *Salon de* 1840 (*Revue du Progrès*, p. 362), attaque violemment les portraits des élèves d'Ingres : « L'esprit ? le cœur ? mais il n'y a là ni pensée, ni tendresse. Cela est froid, car je ne vois pas ce qui peut nous intéresser à ces figures de parchemin. »

3. Au Musée de Dijon.

4. Au Musée de Saint-Etienne.

uniquement d'obéissance formelle, la nature, le fond même de l'inspiration firent naître, chez les disciples les plus dociles, de très notables divergences.

Ingres prêchait le spiritualisme, mais ce spiritualisme était tout païen. Il encourageait à la méditation et conseillait la lecture. Mais c'était, avant tout autre, la lecture des classiques latins ou grecs[1]. L'idéal se révélait à lui par la pureté des lignes. Ses élèves restaient en conformité parfaite avec sa pensée, quand ils peignirent des académies ou des sujets antiques.

Ils se dégagèrent, au contraire, lorsqu'ils appliquèrent les formules qu'il leur avait enseignées, à exprimer une pensée religieuse sincère. Pour Chassériau, lorsqu'il représente *Sainte Marie l'Égyptienne* ou *le Christ au jardin des Olives*, pour Amaury Duval, quand il raconte la vie de sainte Philomène, pour Mottez, pour Hippolyte Flandrin et Janmot surtout, l'art n'a plus un idéal uniquement plastique. Leur spiritualisme est chrétien, dégagé de la matière et étranger à elle. Par là ils diffèrent profondément d'Ingres.

Ils lui demeurent attachés par la technique. Les formules abstraites du maître se plient à leur dessein. Par lui, encore, ils vont vers les préraphaëlites ; séduits par leur sincérité, comme l'avait été Ingres, mais retenus aussi par leur foi.

La tradition est donc injuste qui considère Hippolyte Flandrin comme un pur séide d'Ingres. Il diffère essentiellement de son maître par le seul fait de ses sentiments chrétiens ; il a, nous le verrons, une part très personnelle dans l'histoire de la peinture monumentale. Sa facture même n'est pas un pur écho de celle d'Ingres.

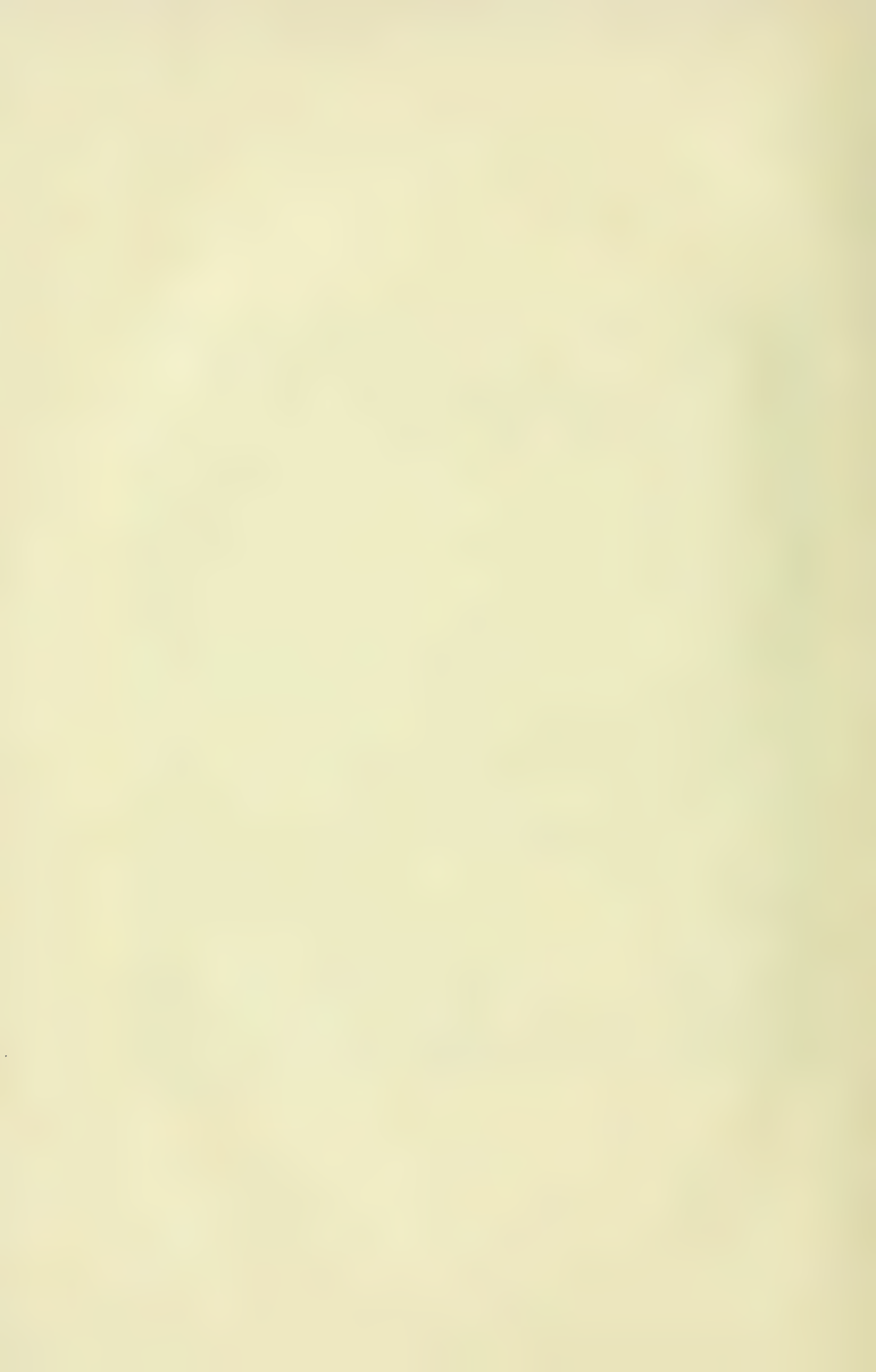
1. H. Flandrin se faisait certainement l'écho de son maître quand il écrivait à son frère Auguste : « Travaille, élève ton esprit, pense au beau et au large, et si tu peux, lis. Je te le dirai toujours : on a besoin de renouveler, de retremper ses idées .. Homère, Plutarque, Tacite, Virgile, ceux-là inspirent le beau que nous aimons. »

Pl. IX.



Photo Bulloz.

MOTTEZ. — PORTRAIT DE FEMME (1833)
(Collections nationales.)



Dès *Dante et Virgile dans le cercle des Indifférents* (1835), dès le *Saint Clair guérissant les aveugles* (1836)[1], dans *le Christ appelant à lui les petits enfants* (1839), se manifeste une onction qui ne vient pas des leçons ingresques ; il y a, dans la composition, une sobriété dont *Saint Symphorien* n'offrait pas le modèle ; il y a, enfin, dans la couleur, un parti pris beaucoup plus net que le système, en réalité si flottant, d'Ingres.

Ajoutons que Flandrin est dans une position beaucoup moins assurée, beaucoup plus périlleuse qu'Ingres. Le maître poursuit un idéal unique vers lequel convergent tous ses soins. L'artiste chrétien doit concilier son respect de la forme avec les exigences de sa piété. Il faut, pour maintenir l'équilibre entre les droits de l'une et de l'autre, une fermeté qui fait le plus grand honneur à Flandrin.

IV. — L'équilibre a été rompu au profit de la pensée par d'autres artistes suscités ou encouragés par la réaction abstraite et sur lesquels Ingres n'a exercé aucune action. Ceux-là ont trouvé une autorité et des exemples auprès des Nazaréens allemands. Nous avons dit la réputation dont jouissaient alors en Europe Overbeck et ses disciples[2]. Leur préoccupation dominante avait été de régénérer l'art chrétien. Persuadés que le XVIe siècle avait étouffé, dans la peinture, toute inspiration religieuse, ils s'étaient adressés aux précurseurs de Raphaël comme à des maîtres de sincérité.

Malheureusement, pour mieux se pénétrer du sentiment ingénu des trecentistes et des quattrocentistes, ils imitè-

1. Théophile Gautier, *La Presse*, 30 août 1836. — *Dante et Virgile dans le cercle des Indifférents*, au Musée de Lyon; *Saint Clair guérissant les aveugles*, à la cathédrale de Nantes ; esquisse au Musée d'Angers ; *Le Christ appelant à lui les petits enfants*, au Musée de Lisieux.

2. Chapitre II, p. 102.

rent aussi leur technique[1]. Ils le firent, sans intelligence véritable, sans discernement, sans goût. Ils constituèrent ainsi un style gauche et médiocre. Un dessin sans accent, des types insignifiants, sous prétexte de suavité, ou caricaturaux, dans une intention d'expression outrée, des attitudes forcées ou roides, une affectation de calme dans la composition traduite par des groupements symétriques ou compassés, une couleur réduite à une sorte de lavis froid par la proscription des tons vifs, des effets de lumière et du clair obscur, tels furent les éléments ingrats par lesquels ils essayèrent de traduire la pensée religieuse.

Très éloignés à la fois et très rapprochés d'Ingres, ils avaient une haine égale des effets sensibles, de la passion extérieure et du mouvement ; mais, au lieu de viser à un langage parfait, ils méprisaient le support visible et n'attachaient de prix qu'à l'idée. Hippolyte Flandrin, qui visita Overbeck en 1833, a marqué très fortement cette divergence de vues : « Overbeck », écrit-il[2], « emploie des moyens qui ne sont pas à lui... il se sert tout à fait de l'enveloppe des vieux maîtres. D'ailleurs il ne tient pas à faire de la peinture, il ne tient qu'à rendre ses idées, à les écrire. Je crois qu'il a tort ; car, s'il veut se servir de la peinture pour écrire ses idées, plus le moyen sera vrai et correct, mieux elles seront rendues. »

Hippolyte Flandrin, appuyé sur la forte culture qu'il avait

1. Chateaubriand, dans les *Mémoires d'outre-tombe* (édit. Biré. liv. XI, t. V, pp. 31-32) a relevé avec finesse, leur erreur : « Cette expression de foi, remarquable dans les ouvrages qui précèdent la Renaissance, ne vient point de ce que les personnages sont posés carrément et immobiles comme des sphynx, mais de ce que le peintre *croyait* comme son siecle. C'est sa pensée, non sa peinture, qui est religieuse. » Lamennais, de son côté, malgré sa sympathie pour une tentative faite dans le dessein de réagir contre le « stérile matérialisme qui menaçait l'art d'une complète extinction », critiquait à fond les Nazaréens et reconnaissait que leur école n'avait « aucun principe de durée » (*Esquisse d'une philosophie*, 3e vol., 1840, 2e partie, liv. VIII, ch. v, pp. 271-272).

2. Lettre du 23 avril 1833, in L. Flandrin, *op. cit.*, p. 78.

reçue d'Ingres, pouvait analyser les faiblesses des Nazaréens et résister à leur influence, d'autres, moins bien armés, ne surent pas se prémunir d'erreurs semblables.

Orsel et Périn, sortis de l'école de Guérin, épousèrent presque absolument les manières de sentir des Allemands. Épris, comme eux, des préraphaëlites, animés, comme eux, d'un désir de prédication, ils sacrifièrent à la pensée, toute préoccupation pittoresque. *L'Ange gardien* [1] (1834) d'Orsel est, dans un cadre à neuf compartiments, un sermon d'une lecture édifiante et difficile ; l'exécution en est discordante et bâtarde. A vrai dire ces deux artistes n'offrent d'intérêt que dans leurs conceptions monumentales ; nous les retrouverons à leur heure.

Orsel et Périn consacrent leurs pinceaux au catholicisme traditionnel. Ary Scheffer est un idéaliste protestant ; Chenavard, un philosophe rationaliste.

Transfuge du Romantisme [2], Ary Scheffer ne méprise pas la technique, mais il la modifie pour l'effacer devant l'expression et, surtout, il la met au service d'idées qui sortent du champ de la peinture et semblent appartenir au domaine littéraire. Le *Christ consolateur* (1837) prêche la charité, l'égalité et défend, non sans éloquence, la thèse anti-esclavagiste. Avec plus de discrétion, *Saint Augustin et Sainte Monique* (1846) est une élévation religieuse.

Il y a, dans ces toiles, un effort pour rendre la pensée tangible. La dissociation entre la composition peinte et la réflexion que l'artiste cherche à provoquer est plus sensible dans *Marguerite à la fontaine* (1839) ou *Marguerite à l'église* (1833) ; elle est complète dans les deux *Mignon*. *Mignon regrettant sa patrie* et *Mignon aspirant au ciel* (1839) n'ont de signi-

1. Au Musée de Lyon. Voir, au même Musée, *Moïse sauvé des eaux* (1830).

2. Voir chapitre précédent, p. 157, *Paolo* et *Francesca* (1835) [Collection Wallace à Londres] peut être considéré, pour la technique, comme une toile de transition.

fication véritable que pour les lecteurs de Wilhelm Meister[1].

Le parti adopté par Scheffer pour ses toiles philosophiques n'est pas à l'abri du reproche. Son exécution anémique, blafarde, manque de distinction : le dessin est plus emphatique que synthétique et austère, les formes sont creuses, la couleur atténuée est parfois d'une qualité vulgaire[2]. Pourtant il n'y a point de dissonances et le praticien n'est pas indifférent. L'erreur réside dans la poursuite d'un idéal que la peinture ne peut pas rendre et auquel elle finit par être sacrifiée.

Chenavard est, comme Orsel, un exécutant médiocre ; ainsi que Scheffer, il veut plier la peinture à des fins étrangères à l'art. Chenavard a fait de longues études en Italie; il a demandé des leçons aux maîtres de tous les âges et de toutes les Écoles ; il a surtout voué à Michel-Ange un amour passionné et *Le martyre de saint Polycarpe* favorablement accueilli au Salon de 1841, comme l'*Enfer*[3] de 1846, affirment son admiration. La critique y voit des pastiches de Michel-Ange, du talent et peu de personnalité[4]. La critique a raison. La science de Chenavard est artificielle ; l'artiste ne se soutient que par des réminiscences; dès qu'il revendique un peu de liberté, il tombe dans l'indécis et manque de style.

1. A défaut des originaux, consulter les gravures d'Henriquel Dupont ou le recueil de photographies publié en 1860. — D'Henry Scheffer, frère d'Ary et tenant, comme lui, de la peinture abstraite, voir *Charlotte Corday* (Salon de 1831) au Musée de Brest, *la Bataille de Cassel* (Salon de 1837) et *l'Entrée de Jeanne d'Arc à Orléans* (Salon de 1843) à Versailles.

2. Ary Scheffer aurait manifesté à H. Flandrin le regret de n'avoir pas reçu des leçons d'Ingres. « Vous pouvez, avait-il dit, exprimer à souhait ce que vous sentez; vous savez, vous, et je ne sais pas. Mes tableaux n'arrivent qu'à laisser entrevoir des intentions et n'affirment rien » (Delaborde, *H. Flandrin*, p. 44).

3. *L'Enfer* au Musée de Montpellier.

4. « *Le martyre de saint Polycarpe* indique un esprit sérieux, savant et réfléchi sans inspiration personnelle. » Eugène Pelletan, *Salon de* 1841 (*La Presse*, 4 avril 1841). — « Tout change et Chenavard succède à Michel-Ange » (*Le Salon caricatural*, 1846, p. 12).

Ce peintre médiocre qui peignait, non par tempérament mais par système, et proscrivait la couleur, parce qu'il la croyait hostile à l'idée[1], était un esprit original et un brillant causeur. Ami de Delacroix, de Meissonier, de Théophile Gautier[2], il amusait, séduisait et décourageait par ses paradoxes et ses rêves pessimistes. Les tableaux n'étaient, pour lui, que des exercices préparatoires et il passait le meilleur de son temps à établir et à consolider une théorie de l'évolution humaine, attendant l'occasion de la produire sur les murailles. Comme Orsel et Périn, nous le retrouverons dans notre étude de la peinture monumentale et l'on ne saurait s'étonner que des peintres, dédaigneux de l'agrément et inclinés vers la prédication, aient tendu à abandonner la peinture d'atelier pour l'art monumental.

V. — Convaincus de la suprématie de la forme ou épris, avant tout, de l'idée, les peintres, que je viens d'évoquer, étaient trop caractérisés pour rallier à eux un grand nombre de partisans. Mais leur intransigeance répondait à une inclinaison générale des esprits et, sans réduire la peinture à d'impalpables abstractions, beaucoup d'artistes, à leur contact, baissèrent leur palette d'un ton. A Versailles, dans la peinture de batailles, c'est-à-dire dans le genre qui semble réclamer, plus que tout autre, le mouvement et le bruit, plus d'une page exsangue ou pâlie montre cette influence. Deux succès retentissants témoignèrent, en 1843 et en 1847, l'ascendant des doctrines abstraites. En 1843, Gleyre avait les honneurs du Salon avec *Le Soir de la vie*[3]; en 1847,

1. Théophile Silvestre, *Les peintres vivants*, 1878, *Chenavard*, p. 309.

2. Théophile Gautier (*La Presse*, 2 avril 1846).

3. *Le soir de la vie*, au Musée du Louvre ; *Le combat de coqs*, au Musée du Luxembourg. — Gleyre (1806-1874) avait déjà exposé en 1838, une *Jeune Nubienne* (Musée de Lausanne) ; en 1840, un *Saint Jean à Pathmos*. Il avait fait, auparavant, un long séjour en Egypte dont Charles Clément a raconté les péripéties parfois douloureuses (Ch. Clément, *Gleyre*, 1878). C'est en Égypte

Gérome exposait, au milieu du même enthousiasme, *Le combat de coqs*. Les deux œuvres étaient fort différentes d'inspiration et de technique ; leur succès tenait pourtant à des causes semblables. La limpidité apparente de leur conception, leur aspect décoloré, l'absence de couleurs vives et d'ombres fortes, le sujet ou le cadre antiques, séduisirent un public désireux de repos[1].

Dans la toile de Gleyre, on aima à suivre un lieu commun développé avec une élégance poétique qui le renouvelait. La lumière blafarde, la tonalité grise parurent adaptées nécessairement au sujet. La critique ne pouvait, d'ailleurs, manquer d'estimer un ouvrage qui donnait un si joli prétexte à des développements littéraires[2].

Le combat de coqs avait coûté à Gérome moins de méditations et de tâtonnements, mais le parti pris en était plus net. Le sujet moins accessible à la foule, moins séduisant, était délicat et respirait un parfum d'anthologie[3].

Avec un moindre retentissement, Jalabert marquait des tendances analogues dans *Virgile, Horace et Varius chez Mécène*, au Salon de 1847[4].

que, malade, le sujet du *Soir* lui serait apparu en 1835 comme en une hallucination.

1. L. Peisse. *Salon de* 1843 (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1843, p. 256 sqq).

2. Gleyre exposa, en 1845, *le Départ des Apôtres*, grande composition où il visait la puissance de la forme et de la pensée (Église de Montargis ; esquisse au Musée de Lausanne) ; en 1846, *la nymphe Echo* morceau très simple, d'un sentiment délicat. Quand Delaroche partit pour Rome, en 1843, il lui confia la direction de son atelier. Très aimé de ses élèves, il leur enseignait la crainte de la couleur. C'est pourtant de son atelier que sortirent quelques-uns des plus illustres révolutionnaires de la dernière partie du XIXe siècle.

3. L'année suivante, en 1848, Gérome allait exposer un *Anacreon* (aujourd'hui au Musée de Toulouse), dont le succès fut médiocre, bien qu'il présentât, peut-être, plus de nouveauté véritable. Le paysage présente des indications que Gérome n'a pas développées par la suite et qui ont une analogie singulière avec l'art de Bœcklin.

4. Au Musée de Nimes. Voir aussi une *Odalisque* (Salon de 1842) et *La Madeleine* (Salon de 1843), au Musée de Carcassonne.



ARY SCHEFFER. — LE CHRIST CONSOLATEUR

Salon de 1837.



Aucune de ces trois œuvres ne portait l'empreinte d'Ingres et Ingres aurait formulé, sans doute, sur elles les réserves les plus graves. Gleyre, sorti de l'atelier d'Hersent, s'était formé seul; Jalabert et Gérome étaient élèves de Paul Delaroche. Ces origines diverses soulignent pour nous l'extension et la force du mouvement.

Les sujets, sur lesquels les trois artistes avaient triomphé, montraient, d'autre part, jusqu'à quel point l'antiquité avait retrouvé son prestige. Elle s'imposait, de nouveau, aux esprits, mais nous avons vu, dans le précédent chapitre, qu'elle n'était plus associée à une cause unique et qu'elle avait servi les Romantiques mêmes. Elle reparaissait, d'ailleurs, ici, transformée et rajeunie. Elle avait dépouillé ses allures héroïques et ne servait pas non plus de prétexte à de correctes académies. On croyait la toucher de plus près, on pénétrait dans son intimité[1] et, en cela, il y avait quelque chose de romantique.

On prétendait aussi la connaître davantage et l'on se targuait des scrupules historiques précis dont Ingres avait donné l'exemple dans la *Stratonice*.

Cette double tendance, anthologique et archéologique devait, après 1848, présider aux travaux des néo-grecs[2].

VI. — La réaction abstraite, par sa nature absolue, n'était pas susceptible de se généraliser. Des esprits jeunes, à qui elle fut enseignée, s'y dérobèrent. Nous avons raconté, en leur lieu, la défection éclatante de Chassérieau et les écarts de Guichard[3]. D'autres élèves d'Ingres, sans aller jusqu'à une

1. Déjà Gérard dans *Psyché* et dans *Daphnis et Chloé*, et Guérin, si l'*Anacréon* de Dijon lui appartient, avaient montré de semblables velléités; Sigalon, en 1834, exposait un *sujet anacréontique*.

2. Hamon était, en 1843, dans l'atelier de Gleyre. Picou (1824-1895), élève également de Gleyre, débuta, dès 1847, avec *Les Enfants du Nil* (*Le Temps*, 21 juillet 1895).

3. Chapitre IV, p. 151 et 158.

rupture, se montrèrent incapables de roideur systématique. Henri Lehmann, dans les *Océanides* (1846), associait à la science du dessin la recherche d'un agrément voluptueux[1].

Même atténuée, même lointaine la réaction abstraite parût à d'excellents esprits, pernicieuse et détestable. Contre un « ascétisme pictural[2] », contre des « ouvrages blafards d'artistes métaphysiciens[3] », contre le « renoncement volontaire aux ressources de la lumière et de la couleur », on proclamait, parfois avec éloquence, les droits de la vie. Des attaques violentes furent dirigées contre l'influence allemande, contre la manie byzantine, contre la passion du « gothique », c'est-à-dire contre l'étude des maîtres italiens du XIVe et du XVe siècle. Ingres fut surtout pris à partie et, si l'on distingua le plus souvent entre son génie propre et le caractère de son influence[4], l'antipathie pour « l'école du sec » rejaillit parfois aussi sur lui-même. Il fut attaqué, comme il était loué, sans mesure[5].

Les critiques hostiles au catholicisme rendirent la peinture abstraite responsable du regain de peinture religieuse[6], reproche injuste puisque le christianisme s'exprimait aussi bien par Delacroix que par Hippolyte Flandrin. Le retour à l'antiquité fut, au contraire, accueilli avec une faveur presque unanime.

Les plaisanteries s'ajoutèrent aux colères. Théophile Gau-

1. Dessins au Musée d'Orléans. Voir *Le Pêcheur de la Nymphe* (Salon de 1837), au Musée de Carcassonne.

2. Henri Heine (*Lutèce*), le 7 février 1842 : il oppose à cet ascétisme l'exemple des Espagnols.

3. Laviron, *Le Salon de* 1841, p. 16.

4. Louis Blanc, dans son *Salon de* 1840, après avoir attaqué les élèves d'Ingres, affirme son admiration pour leur maître : « Il a du génie », écrit-il, « il crée, il a le *quid divinum*, et c'est pour cela que je m'incline devant lui jusqu'à terre » (*Revue du Progrès*, 1840, p. 364).

5. Paul Mantz, *M. Ingres* (*L'Artiste*, 25 janvier 1846).

6. Alexandre Decamps, *Le Salon*, 3e *article*. *L'École de M. Ingres et l'École de Munich* (*Le National*, 26 mars 1837). Le même, *Salon de* 1838 (*Le National*, 5 mars 1838).

tier, dans *Les Jeunes France*[1], imaginait, dès 1833, la confession d'un jeune rapin voué au culte de l'art symbolique archaïque et gothique, élève d'Overbeck et de Cornélius : des camarades lui font connaître Rubens ; il s'aperçoit alors d'une chose qu'il n'avait pas encore remarquée, « que les arbres étaient verts et non couleur de chocolat et qu'il existait d'autres teintes que le gris et le saumon » ; il achète des couleurs prohibées et s'émancipe, mais bientôt les remords le saisissent, il abjure l'erreur d'un instant, revient aux saines doctrines et ferme les yeux qu'il avait trop ouverts[2].

1. *Feuillets de l'album d'un jeune rapin.*

2. Alphonse Karr, dans *les Guêpes*, juin 1842, p. 50, résume ainsi la carrière d'Ingres : « M. Ingres, 1825, supprime le rouge, 1832, nettoie sa palette de jaune, 1842, ne sait pas où Dieu avait la tête quand il a mis tant de vert dans la nature. » Cette même année, Louis Huart, dans le *Comic Almanak*, p. 15, définit ainsi les tableaux ingristes : « A travers un brouillard gris, vous apercevez, ou même vous n'apercevez pas un Saint jaune. »

CHAPITRE V

LE JUSTE MILIEU

I. Définition. — II. L'Esthétique du juste milieu. — III. Léopold Robert. — IV. Les grandes machines. — V. L'illustration agrandie. — VI. L'anecdote. — VII. Le portrait. — VIII. La vogue du juste milieu.

I. — Romantiques et peintres abstraits rallièrent à leurs doctrines un petit nombre d'artistes et furent l'objet de sarcasmes semblables de la part d'une foule ignorante et prévenue. La fortune, qui leur fut refusée, fut accordée à des artistes moins hautains, et ce sont ces favoris du public que nous allons, à présent, étudier.

Paul Delaroche, Horace Vernet, Schnetz, Léon Cogniet, Robert Fleury, d'autres qui leur font un nombreux cortège, ont tenu une place considérable, ils ont couvert de leurs productions les murs des Expositions, ils ont occupé la critique, ils ont été choyés, adulés, populaires. Mais le bruit s'est peu à peu éteint autour de leur nom et, aujourd'hui, ils sont accablés d'un dédain presque absolu. Il nous appartient au reste, non d'instruire leur procès mais de définir ce qu'ils ont été.

L'objet est assez délicat. Ils ne furent point des doctrinaires subordonnant leurs œuvres à des formules souveraines et ils n'ont pas connu, non plus, les fortes passions qui impriment à tout ce qu'elles touchent, un caractère indélébile. Le premier trait de leur physionomie est, peut-être, cette absence de tout caractère tranché. Delacroix ou Ingres considèrent la peinture comme un langage capable d'ex-

primer par des moyens sensibles, une conception de la beauté et une parcelle de leur âme. Les harmonies qu'ils développent sur leurs toiles, ils sentent qu'ils les puisent en leur génie. Les peintres que nous abordons ont une autre conception de leur art. Ils imaginent volontiers que la nature contient, en elle, tout ce que le peintre fait passer dans son tableau : accords de couleurs ou de lignes ; l'artiste n'a qu'à les enregistrer. Il ne lui appartient pas davantage de spéculer sur la technique. Une longue tradition lui fournit les règles pour bien dessiner ou pour bien peindre. Tandis que la moindre œuvre de Delacroix ou d'Ingres ramène notre pensée vers la personnalité dont elle s'imprègne, un morceau signé par un de ces maîtres timides ne peut révéler que de l'ingéniosité et de la virtuosité ; selon un mot maintes fois répété, ils peignent souvent bien, jamais mieux : ils n'ont pas de style.

Nous sommes donc descendus d'un degré : nous ne rencontrerons pas ici des créateurs, des artistes, dans le sens le plus élevé du terme, mais des praticiens plus ou moins habiles, quelques-uns d'une habileté prestigieuse, d'autres faciles, d'autres prétentieux.

Paul Delaroche et Horace Vernet ont été les premiers acclamés et sont restés les représentants les plus brillants de ce groupe du « juste milieu ».

Horace Vernet, dès 1817, s'est dégagé de l'ennui du davidisme fatigué et a offert au public des images pittoresques qui ont emporté le succès. Il a conquis et il garde la popularité par sa fécondité prodigieuse, par l'extrême variété de sa production, par l'adresse apparente de son pinceau et aussi par sa réputation d'artiste libéral, généreux, spirituel. Sans prétention, bon enfant et tapageur, il attire la sympathie et ne paraît envieux d'aucune gloire. Tout différent, Paul Delaroche, ancien Prix de Rome, gourmé dans sa redingote, pénétré de sa dignité académique, professeur écouté,

masque l'inconsistance de ses doctrines sous des dehors d'autorité. Il croit, et fait croire autour de lui, qu'il représente la raison et le grand art : contre Romantiques et peintres abstraits, il semble vouloir relever une esthétique officielle.

Près de ces protagonistes, voici des peintres sortis des ateliers davidiens et dont les dispositions personnelles ou les circonstances ont fait des transfuges. Schnetz, qui, à la suite de Léopold Robert et guidé par lui, a débuté par l'étude de la vie italienne ; Robert Fleury, artiste consciencieux, patient, caractère infiniment estimable ; Léon Cogniet, excellent professeur, entraîné comme malgré lui, hors des voies traditionnelles ; Couder, très souple malgré son éducation classique ; Alexandre Hesse, dont le tableau de début, *Les funérailles de Titien*, fit sensation en 1833 ; Court, qui démentit par une production abondante et médiocre de magnifiques espérances ; Steuben, praticien habile et désemparé[1].

Par la suite, des adhérents viennent, désertant les disciplines romantiques ou ingristes, soit qu'ils n'aient pu digérer des nourritures trop fortes, soit qu'ils aient connu l'impatience dissolvante du succès : quelques-uns prêts à se ressaisir, comme Roqueplan, d'autres, sujets à des oscillations et des hésitations sans nombre, comme Boulanger, comme les Lehmann.

Enfin accourent les jeunes gens, tous ceux qui sont attirés vers l'art par une certaine habileté naturelle, des aptitudes visuelles et non par un tempérament exceptionnel, ceux qui auraient adopté des doctrines officielles s'il en avait été encore professées ; ils sont le nombre. Dans cette foule, des hommes de caractères très différents : les uns, consciencieux, dignes de respect, les autres courtisans du succès et capables de l'acheter à tout prix. Ils ne forment pas, on le

1. De Steuben, voir *Jeanne la Folle* (Salon de 1836), au Musée de Lille ; une *Odalisque* (1836) et la *Esmeralda* (Salon de 1839), au Musée de Nantes.

comprend, un groupe cohérent ; ils n'ont ni chefs, ni principes reconnus. Il y a, parmi eux des esprits assez différents pour qu'il soit possible, à certains points de vue, de les opposer. C'est d'une façon arbitraire et, si l'on veut, artificielle que nous les avons réunis. Ils ont, toutefois, ce caractère commun d'avoir répudié tout ce qui était absolu ou excessif, ce qui pouvait passer pour une audace ou même pour un parti pris, et c'est pourquoi nous leur avons appliqué un nom qui leur fut parfois donné par leurs contemporains [1] et qui les désigne avec exactitude : peintres du juste milieu, qui ont obéi à une sagesse neutre et que n'ont point séduits les folles envolées du génie.

II. — Que l'on examine un tableau signé par un artiste du juste milieu, quelles qu'en soient les dimensions et quel qu'en puisse être le sujet, on sera frappé, tout d'abord, par son immédiate intelligibilité. L'initiation qu'une œuvre romantique ou abstraite exige non seulement des personnes étrangères à l'art mais encore de tout amateur non spécialement préparé, n'est point ici nécessaire. L'ouvrage se livre à nous de plain pied et du premier coup. Tout concourt à obtenir ce résultat. Le dessin peut être très savant ou très maladroit, il s'affirmera toujours avec une semblable assurance. Sous le crayon de Léon Cogniet, de Delaroche ou de Vernet, les formes seront conventionnelles, rondes ou sèches ; elles seront estropiées par un peintre moins exercé, mais le contour ne cessera d'être accusé. Des lignes définissent toutes les masses, des indications arrêtées modèlent tous les volumes et guident l'œil sans exiger de celui-ci aucune collaboration.

La couleur intervient avec des intentions identiques. Elle achève de déterminer les êtres et les choses en leur don-

1. Je trouve le terme, dès 1831, sous la plume de Louis Peisse, dans le *National* du 8 mai.

nant les aspects sous lesquels ils sont généralement connus. Posée d'un pinceau léger ou lourd, elle a pour prétention capitale celle d'être fidèle.

Ces principes excluent tout flou, toute imprécision, ils interdisent l'interprétation des formes, l'étude des échanges de couleurs, des reflets. Le peintre ne peut pas créer le milieu dans lequel évoluent ses personnages, il ne peut ramener ses harmonies à une résultante unique, il n'est maître ni de sa tonalité, ni de ses gammes. S'il veut être sévère, il ménage les accessoires ; s'il veut être gai ou brillant, il multiplie les objets colorés. La couleur dégénère facilement en coloris ou en bariolage. Est-il nécessaire de dire que la composition sera ingénieuse, neuve, rythmique, si possible, mais qu'elle visera, avant tout, à la clarté.

Un tel art pourrait tendre, par souci d'exactitude, au réalisme, si la crainte de dérouter le public ne se compliquait de la peur de le surprendre ou de l'effaroucher.

Il est des spectacles naturels dont l'imprévu, la violence, l'intensité séduisent l'artiste, mais pourraient décontenancer la foule. On évitera donc les gestes extrêmes, les types trop accusés, les oppositions ou les alliances extraordinaires de tons. D'une façon générale, on ramènera le tableau à une sorte de vérité moyenne. C'est ce que l'on pourrait appeler le principe de l'atténuation. Comme des gens de bonne compagnie surveillent leur costumes, leur allure, leur langage, et subordonnent leur conduite aux règles du bon ton, ainsi le peintre n'admettra rien sur sa toile dont on se puisse heurter.

Semblable règle présidera à l'étude de la figure humaine. Il ne peut être question de rechercher une beauté idéale, suivant une conception esthétique précise ; pas davantage on ne saurait admettre la copie indistincte de tous les types qu'offre la vie. Il y aura donc des personnages laids ou contrefaits, mais le peintre saura, par quelque artifice, les faire

accepter ; il préférera les physionomies agréables ou belles et, comme il ne prétend point imposer un idéal à ses contemporains, il épousera l'idée que l'on se fait, autour de lui, de la beauté, d'après les actrices, les danseuses, les femmes à la mode. Ainsi le peintre conduit son ouvrage, par une suite de concessions, d'atténuations. Il en pousse l'exécution non pas jusqu'au moment où il croit s'être complètement exprimé, mais jusqu'au point où la toile aura un aspect achevé et fini. Quand il le livre au public, à défaut de qualités positives, il a, du moins, évité les négligences, les erreurs grossières, et s'est assuré un mérite négatif.

Mais les juges dont il désire les suffrages ne se laissent pas arrêter longtemps par les mérites d'une exécution même ramenée à leur portée. Tout au plus, un effet vulgaire, un trompe l'œil sauront-ils les retenir quelques instants [1]. Ils méconnaissent le morceau de pure facture.

Il faut que l'image leur présente un sujet.

Cette nécessité, cette prédominance du sujet, est la marque la plus certaine de l'infériorité du juste milieu. La peinture n'y est qu'un support; l'intérêt du tableau ne dépend pas de son mérite esthétique, mais de la scène représentée : le peintre doit être un adroit dramaturge, bon costumier, habile metteur en scène. Il représente sur la toile, tout ce qui pourrait être montré sur un théâtre. Sujets d'histoire, de légende, d'actualité, empruntés à la vie nationale ou aux peuples étrangers, sujets tragiques ou gais, sentimentaux ou épiques, la plus grande liberté est laissée à l'artiste. Il écartera les sujets symboliques ou philosophiques qui dépasseraient la compréhension moyenne; il craindra de choquer par un drame trop horrible, et s'abstiendra aussi du rire trop bruyant. Il obéira, en somme, pour le sujet, à la même

1. C'est ainsi que l'on s'extasia, en 1845, devant la fente, simulée par Horace Vernet, dans une porte de bois, derrière *Frère Philippe*.

loi d'atténuation qu'il suit dans l'exécution. Le succès sera certain s'il sait dégager du fait le plus ample le côté anecdotique ; tout au moins n'oubliera-t-il pas d'alléger le poids d'un drame grave par quelque épisode ingénieux. Telles sont les lois les plus générales auxquelles obéit le peintre du juste milieu. Observons que, s'il lui arrive de procéder ainsi par calcul, il se peut aussi qu'il soit de bonne foi et que les concessions apparentes lui soient faciles parce qu'il ne s'élève pas au-dessus de la mentalité d'un public dont il ne diffère que par sa dextérité.

III. — Le juste milieu peut-il s'élever jusqu'au style? est-il possible de concilier le souci d'être accessible au public avec les scrupules d'un peintre véritable ? C'est le problème auquel Léopold Robert s'était appliqué avant 1830 et où il épuisa ses forces. La *Madone de l'Arc* exposée dès 1827, les *Moissonneurs* exposés en 1831 et les *Pêcheurs de l'Adriatique* que l'on vit à Paris, en 1836, après le suicide de l'artiste, procédaient d'une intention semblable : séduire par une scène pittoresque empruntée à la réalité immédiate, donner l'impression au spectateur qu'il n'était pas autrement ému que s'il avait vu, lui-même, les contadini dans la campagne romaine ou les mariniers sur la lagune, mais, pour obtenir cette spontanéité apparente, étudier longuement la composition, choisir les personnages typiques, déterminer scrupuleusement leur nombre et leurs attitudes, faire une sélection sévère des formes, calculer l'équilibre des taches colorées, en un mot composer laborieusement un épisode artificiel qui fût, à la fois, vraisemblable et caractéristique. Cette entreprise complexe, Léopold Robert la rendit plus ardue encore car il se proposa de résumer, dans chacun de ses tableaux, le caractère d'une saison en Italie. Le succès universel qui salua la *Madone de l'Arc* et les *Moissonneurs* semblait justifier l'ambition de Léopold Robert. Pourtant,

lorsqu'il entreprit les *Pêcheurs de l'Adriatique* [1], il se heurta à d'infinies difficultés et l'on attribua son suicide à l'impossibilité où il était de réaliser sa conception. Prit-il, en effet, conscience des entraves que son parti pris opposait à l'expression fidèle de la réalité, fut-il découragé par des sacrifices nécessaires qui énervaient une vérité trop âpre, fut-il plus clairvoyant que ses admirateurs? S'il eut des inquiétudes, le temps les a justifiées, car il a rendu apparent le support artificiel qui échappait en 1838, à des yeux tout occupés encore par les conventions davidiennes.

Nul ne reprit, après Léopold Robert, son œuvre interrompue. Les toiles dans lesquelles Rodolphe Lehmann essaya, à son tour, de concilier le pittoresque italien avec quelques-unes des leçons d'Ingres étaient loin de refléter une volonté opiniâtre et témoignaient surtout cet esprit de concessions que nous allons, à présent, constamment rencontrer [2].

IV. — A défaut de style, le juste milieu rechercha les apparences du grand art. Il s'est guindé en de grandes « machines » c'est-à-dire qu'il a couvert des vastes toiles de grandes compositions où figuraient des personnages de grandeur naturelle et qu'il a repris les dimensions où se complaisait la peinture d'histoire davidienne.

Hersent avait, dès 1819, donné, dans son *Abdication de Gustave Vasa*, une formule remarquable de ce genre : une foule nombreuse, richement vêtue, dans un brillant décor, groupée comme au dernier acte d'un drame à spectacle ou d'un opéra. Cette formule théâtrale fut presque littéralement reprise par les peintres belges qu'influençait la France : *Le compromis des Nobles* par De Biefve (1841), *l'Abdication de*

1. *La Madone de l'Arc* et *Les moissonneurs dans les Marais Pontins* au Musée du Louvre ; *Les Pêcheurs de l'Adriatique* au Musée de Neufchâtel.

2. *Sixte-Quint bénissant les marais Pontins* (Salon de 1847) au Musée de Lille.

Charles-Quint par Gallait (même année) en sont des exemples caractéristiques [1]. Les commandes officielles multiplièrent, sous la monarchie de Juillet, les occasions de semblables machines et amenèrent à en varier la conception ; les sujets les plus divers : batailles, cérémonies officielles, séances parlementaires furent proposés aux artistes qui furent invités à traiter toutes les périodes de l'histoire et surtout l'époque contemporaine. Pour examiner équitablement cette production surabondante, il faut écarter de sa pensée le *Boissy d'Anglas,* le *Pont de Taillebourg* ou *les Croisés* de Delacroix, et il ne faut penser à l'esquisse du *Serment de Louis-Philippe* par Devéria que pour affirmer qu'aucun des sujets imposés n'était ingrat pour un artiste véritable.

Si l'on se rappelle, au contraire, les essais que quelques davidiens avaient faits pour traiter des sujets semblables, on reconnaîtra que les artistes sans génie qui couvrirent les murailles de Versailles eurent au moins l'avantage de s'exprimer avec plus d'aisance et de souplesse et qu'ils bénéficièrent largement du mouvement de libération dirigé par le Romantisme. On devine, le plus souvent, derrière les personnages, le modèle d'atelier, mais les gestes sont rarement figés ou forcés ; la couleur n'est pas savoureuse mais elle n'est ni pauvre, ni blafarde. La plupart de ces pages montrent, avec une médiocrité certaine, des qualités d'ingéniosité, une science incontestable.

Sans doute, il est des compositions emphatiques, vulgaires et creuses, comme le *Boissy d'Anglas* (1833) de Court, très supérieur encore aux « toiles citoyennes » que le même Court [2] a consacrées à la gloire de Louis Philippe ; mais il y

1. Ces deux toiles au Musée Moderne de Bruxelles

2. Court a eu, semble-t-il, un bonheur exceptionnel dans la *Cérémonie du mariage du roi des Belges* conservée au Petit Palais, esquisse du tableau de Versailles qui figura au Salon de 1837 et dont la réalisation ne répond guère au premier projet.

a du mouvement, de l'entrain, dans le *Serment du Jeu de Paume* (1848) par Couder, qui n'est pas une peinture bien riche, un art du groupement saisissant dans mainte autre toile; il en est même de distinguées que recommandent des qualités de savoir, de tenue, par exemple le *Bailly* (1832) de Léon Cogniet[1].

Il est enfin un artiste qui, sans sortir des limites de ce genre, toucha de si près la peinture véritable qu'un regret particulier s'attache à son œuvre prématurément interrompue, c'est Bouchot, dont les *Funérailles de Marceau* (1835) et le *Dix-huit Brumaire* (1840) attestent des dons rares. Le maniement des rouges dans le *Dix-huit Brumaire* est d'une grande hardiesse et de l'effet le plus heureux[2].

Il ne nous paraît nécessaire ni d'énumérer, ni de chercher à classer par catégories de sujets, des œuvres assurément toutes fort estimables mais dont aucune n'a apporté dans l'art d'élément nouveau et n'est demeurée populaire ou célèbre.

En dehors des commandes officielles, les artistes ont rarement abordé, on le comprend, un genre qui exigeait un travail énorme, sans espoir de vente, sauf à l'Etat. Ils s'y sont, cependant, aventuré parfois. En 1839, Jouy exposa un *Urbain Grandier*[3] composition mélodramatique et noirâtre, mais conçue avec puissance, exécutée avec énergie et l'on s'étonne que l'artiste capable de mener à bien cette entreprise n'ait pas conquis une réputation plus grande parmi les émules de Delaroche.

La machine, telle que Paul Delaroche la formule, est plus

1. *Boissy d'Anglas au 1er Prairial* de Court au Musée de Rouen; *Le Serment du jeu de paume*, par Couder à Versailles : *Bailly*, par Léon Cogniet dans les collections de la ville de Paris. Voir, encore : *Les Funérailles de Kléber* (Salon de 1842) par Féron au Musée de Strasbourg.

2. *Les Funérailles de Marceau*, de Bouchot au Musée de Chartres; *Le Dix-huit Brumaire*, au Musée du Louvre.

3. Musée de Bordeaux.

concentrée ou, si l'on veut, plus réduite. Bien qu'il ait parfois essayé d'ordonner des multitudes sur des toiles immenses, ainsi dans *Les vainqueurs de la Bastille* (1830) ou dans *Charlemagne traversant les Alpes* (1847), ce ne sont pas là ses œuvres les plus caractérisées et les plus célèbres et ce n'est point par elles qu'il a imposé son nom. *Les enfants d'Edouard* (1831), *Cromwell* (1831), *Strafford allant au supplice* (1837), *Jane Grey* (1834), mettent en scène un nombre de personnages très restreint : un seul dans *Cromwell*, deux dans *Les enfants d'Edouard ; Strafford* et *Jane Grey* groupent autour d'un protagoniste des comparses dont le nombre a été limité autant qu'il se pouvait [1]. Les figures gardent, d'ailleurs, la place prépondérante ; le décor leur est subordonné. L'ensemble de la composition est resserré. Le tableau de Delaroche diffère donc, dès l'abord, des tableaux à spectacle que nous avons tout à l'heure définis, comme certains tableaux de Guérin : *Le retour de Marcus Sextus* ou *Clytemnestre*, différaient de *Léonidas* ou des *Sabines*.

Mais la différence n'est pas seulement apparente ; elle est essentielle et dérive des intentions de l'artiste. Les peintres, qui déployaient des vastes cadres et y faisaient évoluer des multitudes, prétendaient nous toucher par la scène qu'ils nous montraient : ils narraient, par le pinceau, le fait destiné à nous enthousiasmer, à nous apitoyer ou simplement à capter notre attention. Il n'en est pas de même avec Paul Delaroche. Les formes ne sont, chez lui, qu'un véhicule pour suggérer à l'esprit des émotions qui, au lieu de ramener l'œil sur l'image, contribuent parfois à le distraire.

Que voyons-nous dans *Cromwell ?* Un homme qui regarde un cadavre dans un cercueil [2]. Mais cet homme est Cromwell,

1. *Les vainqueurs de la Bastille* dans les collections de la Ville de Paris ; *Charlemagne traversant les Alpes* à Versailles ; *Les Enfants d'Edouard* au Louvre ; *Cromwell* au Musée de Nîmes.

2. Théophile Gautier définissait irrévérencieusement *Cromwell* « cette

ce cadavre celui de Charles Ier et le spectateur, pourvu qu'il n'ignore pas l'histoire d'Angleterre, pourra, à son aise, méditer sur les révolutions anglaises et sur les catastrophes politiques en général. Encore un ignorant parviendrait-il peut-être à deviner une partie de l'intérêt dramatique de cette image. Voici deux enfants assis sur un lit dans une pièce obscure. Un filet de lumière apparaît sous une porte près de laquelle un petit chien se met en arrêt. Spectacle insignifiant ou énigme véritable. Tout change quand on nous avertit que ce sont *Les enfants d'Edouard*. Aidés par l'histoire et par Casimir Delavigne [1] nous nous lamentons sur le sort déplorable de ces jeunes princes, nous flétrissons Glocester et ses sicaires prêts à se ruer sur une proie innocente. Ainsi notre émotion doit naître, non seulement de la beauté ou du charme, de la sympathie dégagée par les deux personnages que nous voyons sur la toile, mais aussi de leur histoire tragique, de l'ignominie de leur bourreau, d'un drame et de faits dont rien ne nous est présenté et qui nous sont uniquement suggérés.

Une semblable analyse nous donnerait, avec *Strafford* ou *Jane Grey*, un résultat identique.

Les tableaux de Paul Delaroche demandent donc, pour être compris, un public au courant de l'épisode qu'ils traitent. Avec une très grande habileté, le peintre les a choisis dans l'histoire d'Angleterre que les études de Guizot, les sympathies littéraires, artistiques et politiques avaient rendu familière à tout homme un peu cultivé. Il n'a pas prévu que cette histoire pourrait, par la suite, être moins répandue ou il s'en est peu soucié. Pour le présent, ses choix ont été particulièrement heureux et il leur a dû une grande partie de son succès.

paire de bottes qui regarde une boîte à violon », dans *La Presse*, 10 mars 1837.

1. Dont le drame (1833) est postérieur au tableau de Delaroche.

Par ailleurs, les impressions qu'il cherche à provoquer, sont, en très grande partie, indépendantes de la manière dont le tableau est peint. Il suffit que la composition soit capable de déclancher notre imagination. Il convient même que l'œil ne soit pas trop attaché par la contemplation de la toile, cela affaiblirait l'émotion. Aussi Delaroche, qui avait, en 1827, recherché, dans *la Mort d'Elisabeth*, un luxe pittoresque, se renferme-t-il dans un décor atténué, effacé, pauvre. Lui qui, à certaines heures, a été capable d'une exécution serrée, presque savoureuse : le portrait de *Pastoret* (1829) en est le très valable témoignage, couvre les surfaces avec une indifférence visible. Rien de plus insipide, de plus creux que la facture des *Enfants d'Edouard*.

Pour simuler la grandeur, la couleur s'assourdit, les formes s'arrondissent et sont comme soufflées. Reproche plus grave encore : le recours perpétuel à la suggestion incline à escamoter les difficultés. Il est ingénieux de représenter Strafford conduit au supplice, s'agenouillant devant une muraille et d'évoquer, par deux mains qui sortent d'une fenêtre grillée et bénissent dans le vide, l'émotion de Laud captif et dévoué lui-même à la mort ; il eût été plus difficile de peindre la figure de l'archevêque. Dans *Jane Grey*, toutes les figures, par un artifice différent, sont masquées sauf la physionomie impassible du bourreau.

Ainsi le système de Delaroche dissocie la peinture proprement dite de l'émotion dramatique et sacrifie à cette dernière tout intérêt esthétique pur.

Au moins l'impression produite excusera-t-elle, par son intensité, par sa qualité, un semblable sacrifice ? Dans une lettre qu'il adressait à Delaroche, en 1850, Hébert lui disait, avec l'enthousiasme d'un disciple[1] : « Vous êtes l'homme qui avez su émouvoir par l'émotion profonde du dramatique

1. Lettre du 11 mars 1850 publiée dans *la Revue de Paris* du 1er décembre 1910.

concentré et par le terrible voilé (le geste de *Jane Grey*, le chien des *Enfants d'Edouard*)... Les qualités de dessin, couleur ou arrangement, ont été développées et poussées à leur dernière expression par les Anciens : il restait l'étude de l'âme et de son action sur son enveloppe ; vous vous en êtes emparé et l'avez portée si loin qu'il faut désespérer de lui faire faire un pas de plus » Sans insister sur cette singulière philosophie historique, nous reprochons, au contraire, à Delaroche, d'avoir constamment esquivé l'étude de l'influence des passions sur l'être physique. Il a, effectivement, emprunté à l'histoire, des drames pathétiques ou terribles, mais il n'y a rien ajouté par son art : il les a vus sous leur forme la plus banale. Il les a rapetissés par une ingéniosité mesquine. Les épisodes qu'exalte Hébert, le geste de Jane Grey qui ne veut pas que l'on touche à la hache, le chien des *Enfants d'Edouard*, sont des pauvretés.

Ceux des contemporains de Delaroche qui traitèrent, comme lui, la « machine » réduite à un petit nombre de personnages, le firent dans un esprit beaucoup moins hostile à la peinture.

Horace Vernet, qui, au début de la monarchie de Juillet, devait à son séjour à Rome et à ses fonctions de Directeur de l'Ecole française, des velléités de grande peinture, fit, dans la *Procession de Léon XII* (1831), un très médiocre pastiche de Raphaël et s'avisa de peindre *Judith et Holopherne* (1831) [1]. Les artistes qui, avant Vernet, ont abordé ce thème, qu'ils en aient tiré un développement dramatique ou plastique, ont évité d'ordinaire de faire assister au spectacle d'un homme endormi, égorgé sans défense par une femme. Horace Vernet n'a point observé cette prudence : c'est le drame même qu'il représente. Sur son lit couvert de molles étoffes, Holopherne, épuisé de fatigue, dort, le corps

1. *Le pape Léon XII porté dans la basilique de Saint-Pierre à Rome* à Versailles ; *Judith et Holopherne* au Musée du Louvre.

détendu ; près de lui Judith est prête à le frapper ; mais elle ne songe guère à le faire : tournée complaisamment vers le spectateur, c'est une actrice, et qui n'est pas à son rôle. Elle veut qu'on l'admire et elle mérite de l'être, car elle est belle comme une gravure de modes. Cette scène si froide est-elle, du moins, pittoresque? Les costumes, les étoffes, les objets, tout a l'air d'oripeaux d'atelier ; la couleur a une violence bruyante et des dissonances que quatre-vingts années n'ont pas assoupies.

Léon Cogniet, en 1843, remporta un succès énorme avec *Le Tintoret peignant sa fille morte*[1]. Composition résumée, cadre restreint et étriqué, couleur assourdie, correction apparente du dessin, tout relie cette œuvre à celles de Delaroche, mais la conception est plus picturale. Le Tintoret a fait lui-même les frais de la principale figure copiée, en l'affadissant, sur le portrait du Louvre. L'exécution parut, en son temps, distinguée ; elle est pauvre et froide, avec quelque tenue. On chercherait vainement les causes de la faveur qui accueillit cette page, en dehors du sujet dont le pathétique s'accorda, à un point qui nous surprend, avec la sensibilité de 1843

V. — Développées ou condensées, les machines, dans lesquelles le juste milieu avait placé ses plus hautes ambitions, et par lesquelles il prétendait atteindre au grand art, sont la partie la plus contestable de son effort. Il se fait plus facilement accepter lorsqu'il renonce au grand style dont il ne peut donner que l'apparence. Le juste milieu se consacre alors à présenter ingénieusement des sujets ingénieusement choisis. Ce sont là des préoccupations ordinaires aux illustrateurs et, en effet, le juste milieu fait, avant tout, de l'illustration.

1. Au Musée de Bordeaux. Glaize avait, quelques années auparavant, traité un sujet analogue : *Lucas Signorelli se disposant à peindre son fils tué en duel à Cortone* (Salon de 1836) au Musée d'Avignon.

Ces illustrations peuvent être indéfiniment agrandies, elles peuvent dépasser les dimensions des plus grandes machines que nous venons d'examiner ; elles en diffèrent en ce qu'elles n'affectent pas de se soumettre à des règles esthétiques. La composition est plus complexe, spontanée ou éparse ; le nombre des personnages, leurs groupements, le jeu des pleins et des vides, la distribution des couleurs et des lumières, tout est déterminé uniquement pour la mise en valeur du sujet.

Ici, nul exemple plus caractéristique que la *Smalah* d'Horace Vernet. Horace Vernet exposa la *Smalah* en 1845. Depuis plusieurs années, il avait trouvé, dans la conquête de l'Algérie, le sujet le plus agréable au public et le plus approprié à son génie. Les masses populaires, l'armée, la bourgeoisie censitaire et le château acclamaient des œuvres qui célébraient des victoires françaises en exaltant une gloire utile au maintien de l'ordre public et de la dynastie. L'Afrique, les Arabes, les uniformes français favorisaient des effets d'un pittoresque superficiel. La bonne humeur, l'esprit alerte et quelque peu vulgaire de Vernet se plaisaient auprès de ces héros familiers dont les exploits s'accompagnaient de mille traits anecdotiques. Son besoin de tumulte et de bruit trouvait enfin ici amplement à se satisfaire.

La prise de Bône (1835), *le siège de Constantine* (1839) avaient été conçus, comme le fut plus tard la *Bataille de l'Isly* (1846), avec des scrupules d'historiographe. Vernet avait consulté les bulletins de l'armée, il connaissait la topographie et l'aspect des lieux ; il avait fait le portrait de tous les officiers, d'un grand nombre de sous-officiers et de soldats. Des fragments de bulletins officiels cités dans les livrets des Salons attestaient cette exactitude. Faire sortir, sans modification, un tableau d'un procès-verbal, tel paraît avoir été l'ambition de Vernet. Il reprit le même système dans la *Smalah*. Mais, ici, l'action qui l'inspirait, au lieu de

l'ordonner d'elle-même en un ensemble, s'était dispersée et comme éparpillée en épisodes. L'artiste accepta cette donnée nouvelle. Il ne se crut pas obligé de choisir, de subordonner ou d'éliminer et, sur une toile immense, il essaya d'exprimer le tumulte provoqué par l'apparition des cavaliers du duc d'Aumale dans la capitale volante d'Abd-el-Kader. L'irruption des cavaliers, la stupeur dans le camp, les essais de résistance, la fuite, sont narrés en scènes juxtaposées qu'aucun lien pictural ne domine. Le pinceau de Vernet s'arrête, avec la même complaisance, sur l'escorte du duc d'Aumale, sur une tente en désordre, un juif qui se sauve ou un troupeau de moutons.

Lorsque la *Smalah* fut exposée, Théophile Gautier, dans un de ses plus brillants articles [1], dénonça la conception mesquine, l'exécution sèche, et montra tout ce qu'un artiste inspiré, un Gros ou un Delacroix, auraient tiré d'un pareil sujet, même en de moindres dimensions. Théophile Gautier avait mille fois raison, mais il eût été impossible à Vernet, l'eût-il voulu, de profiter de ces conseils. A viser au style et à l'épique, il ne parvenait qu'à la froideur et paralysait ses qualités primesautières. Dans les toiles consacrées aux batailles de la Révolution et de l'Empire, *Valmy* et *Jemappes* (1831), *Iéna*, *Friedland* et *Wagram* (1836), où le recul des années et l'ampleur des victoires l'invitaient au grand, il avait paru embarrassé et ne s'était sauvé que par des anecdotes [2].

La *Smalah*, du moins, était peinte, sans concessions, selon un système déplorable pour des yeux sensibles aux joies purement esthétiques, admirable, pour ceux qui s'intéressent uniquement à l'objet représenté. Illustration gigantesque, elle rendait palpable ce que les proclamations

1. *Salon de* 1845 (*La Presse*, 18 mars 1845).

2. Toutes les toiles d'Horace Vernet citées ici sont à Versailles. Voir encore *Le combat de Somah* (1839) au Musée d'Autun.

officielles, les récits des journaux avaient fait connaître; elle commentait la réalité, comme une image, dans un livre, commente le texte qu'elle accompagne.

Est-ce à dire que la *Smalah* eût manqué à son objet si l'exécution en eût été moins dure et moins inharmonique ? Assurément non. Le spirituel tableau dans lequel Couder a figuré *La Fête de la Fédération* (1844)[1] montre qu'une conception menue, des détails ingénieux peuvent se concilier avec le souci d'une facture agréable et nuancée, sinon hardie.

Les meilleures de ces pages offrent néanmoins un désaccord choquant entre le caractère de l'inspiration, de l'exécution et les dimensions matérielles de l'œuvre. S'il est possible de faire de la grande peinture en des dimensions exiguës, il est dangereux de diluer une conception médiocre. Une toile comme le *Lion amoureux*, populaire en 1836, ne pouvait se faire accepter que parce que Roqueplan gardait un charme et une grâce indélébiles, même lorsqu'il courtisait le public et renonçait à la pure fantaisie pour affecter une correction et une propreté accessibles à la foule.

Pour représenter *La rencontre de Michel-Ange et de Raphaël au Vatican* (1833) Horace Vernet couvre une toile de quatre mètres sur trois et nous sommes choqués de voir donner une telle importance à une anecdote mesquine ; nous cherchons vainement, sur les physionomies des héros qu'il met en scène, le reflet du génie ; le pittoresque des costumes et du décor semblent un puéril bariolage[2]. S'il avait fait le même récit sur un petit panneau, il eût trouvé, sans doute, à nous plaire.

1. A Versailles où l'on voit aussi, de Couder, *La garde nationale de Paris partant pour l'armée* (1836).

2. Overbeck, au dire d'Étex (*Souvenirs*, p. 126), regardait *Raphaël au Vatican* comme l'œuvre d'un fou. Auguste Barbier, dans ses *Souvenirs personnels*, 1883, p. 347, raconte la visite qu'il fit à Horace Vernet tandis qu'il travaillait à cet ouvrage.

VI. — Que le juste milieu limite son champ d'action, qu'il borne son ambition au tableau de chevalet, et il aura adopté son mode le plus efficace d'expression.

Lorsque Horace Vernet peint des *Brigands* (1831) ou un *Traîneau russe* (1844), on songe à peine à critiquer la ténuité d'une narration cursive ; les *Chefs arabes au Conseil*, les *Arabes dans le désert* (1843), où la sécheresse du pinceau prend des allures de vigueur, donnent une joie véritable[1]. Dans cet ordre d'ailleurs, la production de Vernet est, en général, supérieure pour la facture, à ses peintures de la Restauration[2].

Paul Delaroche semble avoir retrouvé l'esprit et la conscience d'un artiste lorsqu'il peint l'*Assassinat du duc de Guise* (1835). Il est visible qu'il a eu une intention picturale, qu'il a étudié avec amour la composition, donné des soins minutieux au décor, aux costumes comme aux attitudes de ses personnages. Sans doute, et les contemporains n'ont pas manqué de le remarquer, la résistance désespérée que le duc de Guise opposa à ses assassins n'est pas indiquée, la grandeur du drame est fort atténuée. C'est qu'il est un degré au-dessus duquel Delaroche ne peut s'élever et l'on ne saurait lui demander, non plus, de l'imprévu dans son exécution. Sous ces réserves, l'œuvre est solide. A Chantilly, dans ce cercle d'élite où il est si difficile de se soutenir, elle tient sa place. Elle a peu vieilli, ce qui est un signe ; elle a, en elle, assez de vraisemblance historique, assez de vérité scénique pour demeurer malgré les modes qui passent. On a le sentiment qu'un peintre aux tendances analogues ne la repeindrait pas autrement aujourd'hui.

En ces dimensions modestes, les meilleures œuvres que

1. *Les chefs Arabes au Conseil* à Chantilly ; *Les Arabes dans le désert* dans la collection Wallace à Londres.

2. L'impression est très sensible quand on examine les Vernet réunis à la Collection Wallace à Londres.

cette époque ait produites furent signées par Robert-Fleury[1]. Si la ténacité persévérante pouvait tenir lieu de génie, Robert-Fleury se serait élevé au-dessus du groupe d'artistes que nous examinons ici[2]. Il a donné à sa facture les soins les plus scrpuleux, s'est inspiré des meilleurs maîtres, des Hollandais, des Vénitiens, a visé au métier savoureux. Mais les génies qu'il interrogeait, ne lui ont transmis que quelques-unes de leurs recettes ; il n'a rien ajouté de son fonds propre à leurs leçons ; l'aspect vieilli et comme ancien qu'il donnait à ses toiles en imitant littéralement les patines séculaires, montre le peu de liberté qu'il apporta dans ses emprunts. Une timidité, un fond de sagesse invincibles paralysent constamment son pinceau.

Le choix de ses sujets n'était déterminé par des considérations ni mesquines, ni frivoles. Il voulait agir par son art et croyait combattre l'intolérance et le fanatisme. Mais sa pensée manquait d'envergure. Quelle que fût l'horreur de la scène choisie, il parvenait à piquer la curiosité, mais il n'était né ni pour indigner ni pour émouvoir. Les plus nobles thèmes s'amenuisaient entre ses mains : irrésistiblement il retombait dans l'anecdote. *La Saint-Barthélémy* (1833), *la Procession de la Ligue* (1834), *Ramus* (1840), *Une scène de l'Inquisition* (1840), un *Autodafé* (1845), *Galilée devant l'Inquisition* (1847) exprimèrent successivement ses convictions en images curieuses, précieuses, incapables de secouer l'opinion. D'autre part, il célébrait le génie des grands artistes, représentait *Michel-Ange au chevet de son domestique* (1841), *Benvenuto Cellini* (1841), *Bernard Palissy*

1. Au contraire, on pourrait donner comme exemple de médiocrité prétentieuse et plate, l'œuvre de Monvoisin, dont on voit *Jeanne la folle* (Salon de 1834) au Musée d'Amiens ; *La mort de Charles IX*(même Salon) au Musée de Montpellier : *La mort de Gilbert* (1838) au Musée de Nancy ; *L'Escarpolette* (Salon de 1840) au Palais de Compiègne.

2. Baudelaire a parfaitement défini l'art de Robert-Fleury (*Curiosités Esthétiques. Salon de* 1845, édition définitive p. 19).

(1843), *Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien* (1843) [1], *Rembrandt* (1845) ou flétrissait la cupidité d'*Un avare* (1840), de *John Elwelh* (1843) [2]. Tous ces travaux se recommandent par le caractère serré de l'exécution, mais ils ont un aspect laborieux, il leur manque le souffle de la vie. *Le Colloque de Poissy* (1840) peut donner la meilleure idée du talent de Robert Fleury dans sa période de maturité. La sécheresse sérieuse du pinceau y convient admirablement au sujet et la froideur donne l'impression du recueillement.

Si la tenue de l'œuvre de Robert-Fleury est tout à fait exceptionnelle, il y a, dans tous les ouvrages que nous venons d'examiner en ce chapitre, à des degrés différents, un souci et un respect, sinon une véritable intelligence, de l'art. Quelques artistes n'ont pas hésité à chercher le succès par des moyens plus faciles. Une sentimentalité plate, des plaisanteries lourdes et grossières ont attiré la foule autour de leurs toiles. Ces toiles, nous ne pouvons les négliger, car elles témoignent des goûts d'une époque et quelques-unes sont même demeurées dans des collections publiques. Leurs auteurs ne se faisaient pas, d'ailleurs, de la peinture une autre idée que les peintres du juste milieu; comme ceux-ci ils cherchaient à éveiller l'attention à travers l'image, par l'anecdote ; ils n'en diffèrent que par la vulgarité de leur imagination et l'indigence de l'exécution. Il est même parfois difficile d'établir une démarcation précise entre les pages qui sont, par quelque côté, dignes d'examen et celles qui ne méritent que l'oubli.

1. La vie des peintres vénitiens a été souvent exploitée à ce moment. Voir *Le Titien et l'Arétin à Venise* (Salon de 1838), par Lestaug Parade, au Musée d'Arras ; *Les Bellini* (Salon de 1845), par Billardet, au Musée de Besançon ; *Charles-Quint et Titien*, par Bergeret, au Musée de Bordeaux.

2. *La Saint-Barthélemy* au Palais de Compiègne ; *Ramus* au Musée d'Amiens ; *Bernard Palissy* au Musée Fodor à Amsterdam ; *Galilée devant l'Inquisition* et *Le Colloque de Poissy* au Musée du Louvre.

Biard, qui attroupait la foule aux Salons et provoquait le gros rire, méritait, évidemment le dédain des esprits distingués. Théophile Gautier relevait, avec justesse, ce qu'il y avait de déplaisant dans ces farces longuement méditées. La facture de ces vaudevilles ne manquait pourtant ni de qualités ni même de finesse. Biard tentait parfois des thèmes plus sérieux ; il avait beaucoup voyagé et représentait avec désinvolture, des ours blancs, des chasses aux rennes, *Duquesne délivrant les captifs d'Alger* ou *La traite des noirs* et il se rapprochait de très près, dans ces œuvres, d'Horace Vernet. Il a fait aussi de la peinture officielle et les toiles que l'on croit de lui à Versailles ne diffèrent pas d'aspect d'ouvrages signés de noms académiques [1].

Biard était issu de l'École de Lyon qui après avoir, sous l'Empire, préconisé les sujets historiques ou pseudo-gothiques et sans y renoncer [2] s'adonnait, sous la monarchie de Juillet, aux thèmes pittoresques empruntés à l'Italie ou à la Grèce contemporaines, et se complaisait aussi à l'anecdote sentimentale, gardant dans ces divers avatars, la même conception mesquine et une pareille froideur d'exécution [3].

1. Voir, de Biard, *Les Comédiens ambulants* (Salon de 1833) au Musée de Lyon; une *Tribu arabe surprise par le Simoun* (même Salon) au Musée de Nîmes ; *Le Désert* (Salon de 1834) au Musée d'Amiens ; des *Esquimaux luttant contre des ours blancs* (Salon de 1839) au Musée de Bayeux ; *La Baie de la Madeleine au Spitzberg* (Salon de 1844) au Musée de Lyon ; *Le Roi au milieu de la garde nationale sur la place du Carrousel* (Salon de 1837), *Le prince de Joinville visitant au Liban le village maronite d'Héden* (Salon de 1843), *Le Prince de Joinville visitant le Saint-Sépulcre* (même Salon), *L'Entrevue du roi des Français et de la reine d'Angleterre* et *La Reine d'Angleterre visitant l'escadre française* à Versailles.

2. Voir, de Révoil, *Charles-Quint à l'abbaye de Saint-Juste* (Salon de 1838) au Musée d'Avignon, *L'Enfance de Giotto* (Salon de 1841) au Musée de Grenoble, plusieurs ouvrages à Versailles ; de Jacquand, *Le Comte de Comminges* (1836) au Musée de Rennes ; *Ribéra* (1839) au Musée de Nantes ; *L'Aveu* (1840) au Musée de Lyon ; de Lavaudan, *Les Funérailles de la reine Blanche* (Salon de 1838) au Musée de Nancy.

3. Il faut étudier ces artistes au Musée de Lyon où l'on examinera les toiles de J.-C. Bonnefond (1790-1860), directeur de l'École des Beaux-Arts de la ville depuis 1831, de Bonirote (*Danse grecque* 1842), etc.

Le Poitevin alliait parfois à une inspiration plate des qualités véritables de pinceau[1].

Tandis que Biard, Le Poitevin, Pigal s'attachaient à déchaîner le rire, Duval Le Camus, Beaume, Pingret, parmi d'autres, exposaient des toiles pleurardes. Les orphelins, les petits Savoyards, les mères infortunées leur fournissaient des thèmes inépuisables, qu'ils exploitaient avec monotonie et fécondité. Ce sont des œuvres innombrables que nous rappelons ici par cette brève mention[2].

VII. — La vogue dont jouirent les peintres du juste milieu, la confiance que leur témoignait le public, leur valurent comme portraitistes, une abondande clientèle. Le goût de l'exactitude tempéré par le désir d'être agréables, l'habitude des atténuations et des réticences, étaient des garanties certaines de succès. Ils portèrent aussi, dans ce genre, des habitudes de travail consciencieux. Comme en leurs autres efforts, ils ne s'élèvent pas ici au-dessus d'un certain degré ; on ne cherchera, auprès d'eux, ni la présentation saisissante et imprévue, ni la pénétration géniale, rien qui se place près de *Bertin l'aîné* ou de *Lacordaire*. Mais, dans la galerie infinie qu'ils ont constituée, se trouve plus d'une page écrite avec application, document sûr pour l'iconographie, morceau recommandable par des qualités de convenance, de tenue, d'ingéniosité. Dans les intérieurs bourgeois où on les rencontre encore, ces cadres, auxquels le temps a donné une patine grave, retiennent par leur solidité.

Presque tous les artistes que nous avons nommés en ce chapitre, ont fait du portrait et il y a eu, à côté d'eux, des peintres qui ont été presque exclusivement des portraitistes, Belloc, Dubufe, Charpentier, Winterhalter. Ils ont visé

1. Voir de Le Poitevin, une *Marine* (1833) au Musée de Nantes ; *Les Naufragés* (1839) et *Les Femmes franques* au Musée d'Amiens.

2. Nous y reviendrons au chapitre IX.

tantôt l'ampleur et la dignité, tantôt l'agrément et l'apparat.

Le *Pastoret* de Delaroche est l'exemple le plus remarquable d'une effigie à la fois solennelle et familière. Il s'agit d'un personnage qui a exercé les fonctions les plus éminentes et qui s'est fait peindre en costume officiel ; mais l'artiste n'a pas visé à un éclat facile, il a subordonné le jeu des étoffes, allié, dans l'attitude comme dans la physionomie, la dignité et la simplicité. Traité avec un soin et un bonheur particulier ce morceau est, sans doute, le chef-d'œuvre de Delaroche. Dans le portrait de *Guizot*, sur une donnée plus simple, Delaroche a essayé de caractériser le doctrinaire et il y est parvenu par une sécheresse un peu étroite et pauvre.

Quelques portraits bourgeois peints par Court et que l'on voit à Rouen[1] peuvent donner idée de la sobriété affectée, de l'apprêt, qui plaisaient à des clients persuadés de l'importance de leur rôle social, guindés dans leur rôle politique, dans leurs fonctions ou dans leur industrie, chefs de famille pénétrés de leur devoir.

Pour le portrait féminin, le peintre à la mode dans la bourgeoisie fut Claude Dubufe « le Raphaël de la rue des Lombards ». L'agrément fade, la fausse élégance, les intentions sentimentales qui lui furent constamment reprochés et qui assurèrent sa vogue, nous semblent aujourd'hui singulièrement timides. L'éclat tapageur des portraits élégants de notre temps fait apparaître, chez Dubufe[2], des qualités relatives de véracité et de simplicité. Le portrait de George Sand (1839) par Charpentier a une tenue sobre et grande allure.

Le portraitiste des élégances princières, le favori de la Cour, fut Winterhalter. Il s'était rendu populaire, en 1837,

1. Voir aussi, de Court, le portrait de *Paul de Kock* (Salon de 1839) au Musée Carnavalet.

2. Voir de Dubufe, au Petit-Palais, le portrait de *la duchesse de Valençay*.

par son *Décaméron*, composition habile exécutée, avec brio, sur un thème voluptueux. On lui attribuait l'art d'unir la séduction, l'éclat, à l'ampleur, la majesté d'une image officielle. Aujourd'hui que la suite de ses portraits a été rassemblée dans la galerie consacrée, à Versailles, au règne de Louis-Philippe, on est étonné de sa fortune. Rien de plus pauvre, de plus froid, de plus médiocre que cette peinture. C'est un à peu près perpétuel. Enveloppée d'un dessin mou et inconsistant, la couleur est froide, criarde, vulgaire. Les ors, les tentures, les étoffes, les guirlandes de roses, par quoi Winterhalter cherche agrément et richesse, sont peints en trompe-l'œil. Du roi même il donne, malgré le luxe de la présentation, l'image la plus plate. La série des princes royaux, par sa monotonie, décèle une véritable indigence. Les portraits féminins choquent moins sans plaire davantage. Des arrangements qu'ont repris les photographes, sont de vagues, d'informes réminiscences des portraits anglais. Il a fallu des yeux bien novices pour succomber à de si grossières tentations.

Un portrait de séduction féminine plus valable est celui que Belloc fit, en 1831, d'après sa femme et que l'on voit au Louvre. Ici l'on est en présence de l'ouvrage d'un artiste qui, sans s'affranchir d'un métier strict, a pourtant regardé les Anglais et les Romantiques et a travaillé *con amore*, mérite bien rare dans le juste milieu.

VIII. — La conception picturale, que nous venons de suivre depuis ses formes les plus ambitieuses jusqu'à ses moins estimables déviations, existait avant 1830 ; elle s'était formée au moment de la décomposition du davidisme et se serait développée sous n'importe quel régime politique car elle répondait à des instincts naturels. Elle aurait, néanmoins, pris certainement un moindre essor sous un gouvernement absolu sous lequel la direction des beaux-arts aurait appar-

tenu soit à un petit nombre d'hommes professant des doctrines certaines soit à une aristocratie habituée aux joies esthétiques. La monarchie de Juillet favorisa le juste milieu. La foule qui envahit les Salons annuels et qui, par ses enthousiasmes et ses suffrages, consacra des renommées, était mal préparée à un rôle si considérable. Elle n'avait ni éducation artistique, ni sentiment inné des choses d'art. Incapable de s'intéresser à la facture, effarouchée par tout parti pris, séduite par ce qui paraissait achevé avec soin, par la propreté de la touche, par le trompe-l'œil, elle ne prit d'intérêt véritable qu'aux sujets des images qu'on lui proposait : « Il y a une heure », écrivait Alphonse Karr[1], « où les tableaux exposés au Musée changent tout à coup d'aspect, une heure où l'habileté du pinceau, la finesse de la touche, la science de l'anatomie, de la perspective disparaissent comme par enchantement. Le public nombreux, le public qui vient de onze heures à midi, ne fait aucun cas de ces qualités qu'il ne voit pas ; il ne s'inquiète que du sujet ; s'il voit une bataille, il veut savoir laquelle ; si les Français sont vainqueurs, le tableau lui semble déjà une fois meilleur. » Les tendances qu'Alphonse Karr attribue ici au public populaire étaient certainement partagées par la plus grande partie de la bourgeoisie, même de la bourgeoisie censitaire et Alphonse Karr, à son tour, dont le goût était détestable, n'en était pas exempt. C'est le même public qui applaudissait l'opéra-comique d'Auber ou d'Halévy et oubliait, aux mélodies faciles et banales du *Domino noir* ou des *Mousquetaires de la Reine*, le goût et le sens de la musique même ; c'est ce public qui, au théâtre, applaudissait la comédie de Scribe et se délectait dans la représentation mesquine de mesquines passions ; c'est ce public enfin, qui effrayé à la fois par les souvenirs de l'ancien régime et par la perspective de

1. *Les Guêpes*, avril 1840, p. 67.

la démocratie, soutenait l'équilibre précaire de la monarchie citoyenne[1].

La bourgeoisie applaudit au juste milieu[2] ; elle mit à son service sa puissance d'achat. Ceux qui n'étaient pas assez riches pour acquérir les œuvres mêmes voulurent du moins en avoir une reproduction. *L'Artiste*, à qui l'on est en droit, cependant, de supposer une clientèle d'élite, se croyait obligé de lithographier non seulement Delaroche ou Vernet, mais Biard, Beaume, Pingret ou Duval Le Camus.

Ces prédilections semblaient sanctionnées par l'élite officiel des artistes. L'Institut, incapable de soutenir pures les théories davidiennes, avait, contre les excès des révolutionnaires accepté le concours du juste milieu. Auprès d'Horace Vernet qui, depuis 1826, était membre de l'académie des Beaux-Arts, Paul Delaroche était venu siéger en 1832. Louis-Philippe, enfin, qui, nous le savons, voyait surtout, dans les arts, un mode d'éducation national, soutint, lui aussi, par ses commandes, surtout pour Versailles, la peinture anecdotique.

Le juste milieu trouva donc sous la monarchie de Juillet les conditions les plus favorables à son épanouissement.

Une partie de la critique s'inclina devant ce succès. Alfred de Musset érigea en dogme le respect des décisions populaires. Visitant le Salon de 1831, il supposait qu'il avait rencontré une jeune paysanne, il l'avait suivie pour voir ce

1. « La marque d'une infériorité intellectuelle caractérisée est d'exciter d'immédiates et unanimes sympathies », disait Leconte de Lisle. « Que de noms à l'appui ! Béranger, Scribe, Delavigne, Paul Delaroche, Horace Vernet et tant d'autres » (*Derniers poèmes*, p. 246).

2. « Le bourgeois, dans les arts, c'est ce qui n'a aucun caractère propre ; c'est ce qui n'est ni peuple, ni grand seigneur, c'est ce qui n'est ni pittoresque ni de haut style ; c'est cette espèce de peinture que font les gens qui n'ont que de l'esprit et du goût, où l'on flotte entre ce qu'on appelle les extrêmes, et où l'on fait du prosaïque qui n'est pas du pittoresque, et du noble qui n'est pas de l'élevé... Le sentiment n'est pas bourgeois parce qu'il fait faire quelquefois de grosses fautes et que le bourgeois, encore un coup, c'est l'absence de grosses fautes » (*Le National*, *Salon de* 1833, 22 mars 1833).

qu'elle admirerait, et, comme elle s'arrêtait longuement devant l'*Inondation* de Schnetz, ravi de ce choix : « Plongez votre âme dans un marais de systèmes », s'écriait-il, « raillez, exaltez, disputez et intriguez, tout tombera un beau matin devant le faible, l'ignorant regard d'une jeune fille [1]. » « Il faut », disait-il d'un ton dogmatique en 1836, « il faut que la forme soit accessible à tous. L'exécution d'une œuvre d'art est une lutte contre la réalité : c'est le chemin par où l'artiste conduit les hommes jusqu'au sanctuaire de la pensée. Plus ce chemin est vaste, simple, ouvert, frayé, plus il est beau. » Il disait encore : « Je crois qu'une œuvre d'art quelle qu'elle soit, doit répondre à deux conditions : la première de plaire à la foule, la seconde de plaire aux connaisseurs... ne travailler que pour la foule c'est faire un métier : ne travailler que pour les connaisseurs, c'est faire de la science. L'art n'est ni science ni métier [2]. »

Cette admiration pour le juste milieu, que Musset érigeait en doctrine, quelques journalistes l'exprimaient en toute sincérité ; d'autres flattaient, en l'affectant, le sentiment de leurs lecteurs [3]. Tous ceux qu'alarmaient les audaces, se rallièrent au juste milieu [4] ; ils soulignaient par leurs éloges aux peintres du bon sens, les diatribes qu'ils dirigeaient contre les Romantiques ou les maîtres abstraits et n'étaient

1. Alfred de Musset, *Salon de* 1831.

2. Alfred de Musset était, évidemment, conduit à cette doctrine par ses théories littéraires et sa rupture avec le Romantisme.

3. Pour donner une idée du diapason auquel s'élevaient ces apologies, voici en quels termes on caractérisait, dans *la Revue de Paris* en mai 1831, p. 314, « le talent si beau et si complet de Delaroche, élevé si haut au-dessus de tous les préjugés de secte et d'école,... Science du dessin, étude profonde du coloris, pensée haute et poétique qui domine toujours l'ensemble de l'ouvrage, nous trouvons tout cela dans M. Delaroche. »

4. « Si l'ancienne école nous rebute par son impuissance, la nouvelle nous épouvante par ses écarts ; nous ne voudrions pas reculer jusqu'à la première, nous ne pouvons pas nous fier à la seconde, » écrivait Louis Peisse, dans *le National* du 4 mai 1831, aussi exaltait-il Schnetz et donnait-il son adhésion au « bon système de peinture » de Paul Delaroche.

jamais plus tendres envers Delaroche ou Vernet que lorsqu'ils venaient d'accabler Delacroix et Ingres.

En face de tous ces apologistes, l'attitude de ceux qui soutenaient les droits de l'art pur et du génie était assez embarrassée. Il était loisible, dans une tirade, dans un aperçu général, de vilipender les favoris de la foule et de leur dénier tout talent[1]. On pouvait encore démontrer que Delaroche avait surpris la confiance publique[2] et expliquer, comme nous avons essayé de le faire, les raisons étrangères à la peinture à quoi il devait sa popularité. Decamps, Thoré, Théophile Gautier n'ont pas manqué de le faire. Mais, chaque année, aux Salons, si certaines œuvres des peintres honnis appelaient une condamnation totale, il en était d'autres qui avaient un mérite incontestable et qui exerçaient une séduction à laquelle on ne pouvait se dérober sans parti pris. Les meilleurs défenseurs de Delacroix étaient contraints, certains jours, à adresser des éloges au juste milieu. Des jeunes artistes distingués comme Flandrin[3], comme Fromentin[4], se laissaient séduire au premier aspect par des toiles dont ils ne mesuraient la valeur réelle qu'à l'analyse. L'action du juste milieu s'étendait hors de France. Il envahissait la Belgique dont les meilleurs artistes se mirent à l'école de Delaroche. Par la Belgique, il allait s'imposer en Allemagne.

1. Ainsi Gautier qui, dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835), se moque des gens capables de « prendre le Pirée pour un homme et M. Delaroche pour un peintre ». Voir aussi l'éreintement de Vernet par Laurent Jan. *Salon de* 1839, p. 6 sqq.

2. « Il ne faudra pas oublier, écrit Gustave Planche dès 1831, que MM. Paul Delaroche et Léopold Robert ont surpris la bonne foi publique, et qu'ils ont dû à la clarté apparente de leurs compositions, au mérite superficiel et saisissable du premier coup, un éclatant succès » (*Salon de* 1831, in *Études sur l'École française*, p. 169). Voir, parmi d'autres, Le Go, *Salon de* 1834 dans la *Revue de Paris*, avril 1834, pp. 199-200, etc.

3. « Cela m'a séduit au premier aspect », écrit H. Flandrin au sujet des toiles de Vernet exposées en 1839, « par une certaine vie et par la manière claire et simple dont l'action est présentée, mais à l'analyse cela redescend sensiblement. » Cité par Delaborde, *H. Flandrin*, p. 297.

4. Fromentin, dans son *Salon de* 1845, fait un grand éloge de Vernet.

Tout semblait ainsi concourir à la fortune du juste milieu, mais cette fortune devait être éphémère. En fondant leur gloire sur l'opinion, Delaroche et Vernet ont bâti sur le sable. Leurs admirateurs inconscients les ont bien vite oubliés, ils ont salué d'autres renommées tout aussi peu durables. Les préoccupations publiques, les engouements ou les modes qu'ils avaient exploités ont changé de nature ; réduits à leur mérite réel, il leur faut subir les jugements réfléchis qu'ils avaient dédaignés tout d'abord. Si profonde que soit leur chute, ils tomberont plus bas encore. Les grandes machines subiront un total oubli. Seules quelques toiles de dimensions modestes protégées par le soin avec lequel elles furent écrites garderont — au second rang — une place dans l'estime des connaisseurs.

CHAPITRE VI

TENDANCES ÉPHÉMÈRES OU PÉRIMÉES

I. Les derniers Davidiens. — II. Le rôle de l'Institut. — III. L'École espagnole. — IV. Les maniéristes décorateurs. — V. Le pastiche du xviii[e] siècle. — VI. La grivoiserie et l'équivoque.

Tandis que Romantiques et peintres abstraits opposaient leurs doctrines véhémentes et absolues, que d'autres, épris d'un idéal plus accessible, réclamaient les suffrages du public, l'esthétique davidienne trouvait encore des défenseurs. D'autre part, dans l'attente obscure d'une formule rénovatrice, quelques manifestations se produisaient brillantes et éphémères. Enfin les engouements de la mode venaient influer sur la production artistique. En tout cela rien d'essentiel, quelques faits pourtant ou quelques velléités que l'historien ne peut négliger.

Nous étudierons donc, ici, successivement l'agonie de l'École impériale et les efforts pour la galvaniser, la constitution d'une École espagnole presque aussitôt évanouie, l'apparition de grandes machines d'allure décorative, la vogue des pastiches du xviii[e] siècle. Courants qui s'éteignent, mouvements avortés, remous de l'opinion n'ont d'autre caractère commun que leur débilité. Nous les réunissons dans un même chapitre sans songer à établir entre eux un lien et par le souci seul de ne pas multiplier les divisions de ce livre.

I. — Assaillie avec véhémence, criblée de sarcasmes, l'école

de David n'avait pas, jusqu'en 1830 renoncé à la lutte. Il était aisé d'instruire son procès et de noter chez elle des signes de caducité; elle continuait cependant à se produire. Aux maîtres disparus, aux combattants lassés, se substituaient de jeunes artistes. Le Salon de 1827, le dernier qui se fût ouvert sous la Restauration, avait témoigné de l'intensité de leur résistance.

Cette vitalité apparente ne put surmonter la secousse imprévue et violente que détermina la Révolution de Juillet. Comme un malade soigné dans une chambre close et qu'un courant d'air vif vient assommer, l'École, soumise brutalement à des conditions nouvelles, s'effondra.

Le gouvernement nouveau paraissait favorable aux novateurs et l'on s'exagérait la hardiesse de ses tendances. Un public plus nombreux, moins instruit, moins assujetti aux traditions, allait désormais imposer ses directions aux choses d'art. Les préoccupations, enfin, que la Révolution avait développées, les aspirations vers une vie plus intense, ruinaient les abstractions esthétiques défaillantes.

Sans que, dans le domaine propre de la peinture, aucun fait caractéristique se fût produit, tout le monde sentit alors que l'École était morte. Gérard, salué naguère, en 1827, avec sa *Sainte Thérèse*, par les applaudissements les plus bruyants, et qui devait à son habileté et à ses qualités personnelles, plus encore qu'à son renom de peintre, une autorité considérable vit s'évanouir subitement son crédit[1].

Pour réagir contre cet abandon, il eût fallu des œuvres triomphantes. De telles œuvres ne se produisirent pas. Parmi les artistes survivants de la grande génération qui s'était jadis groupée autour de David ou lui avaient disputé le succès, les uns tels Meynier, Thévenin ou Garnier[2], vieillis

1. Delaborde, *L'académie des Beaux-Arts*, p. 247.

2. Voir, de Garnier, un portrait du *Cardinal Maury* (Salon de 1836) au Musée d'Avignon.

et oubliés, s'étaient retirés de la lutte. Guérin, le plus intelligent, le plus souple, avait toujours été paralysé par une santé débile et fut surpris par la mort, en 1833, tandis qu'il travaillait à une *Mort de Priam*. Cette toile inachevée fait grand effet au Musée d'Angers où elle est conservée ; elle aurait été capable de relever, pour un instant, le drapeau de l'École, si elle avait été terminée et exposée[1].

Guérin mort, Gérard, découragé, renonçant même à paraître dans les Salons[2], le poids de la défense de l'École retomba sur le seul Gros. « Ce fils de Rubens qui eut bien le triste courage de résister à toute cette magie vers laquelle il inclinait en secret[3] » s'épuisa à accomplir la mission dont David l'avait accablé. Pénétré de remords au souvenir de ses chefs-d'œuvre anciens dont les Romantiques invoquaient l'autorité[4], il se refusait désormais à traiter un de ces sujets « dont la pratique », selon l'oracle pesant de Quatremère de Quincy, « dans un de ses principaux points (comme par exemple de dessin), n'exige de l'artiste ni la science profonde des proportions poétiques et des variétés de formes idéales du corps humain, ni l'expression des innombrables affections de l'âme[5] ». Il se déroba, par une lettre demeurée célèbre, à la commande d'une bataille d'Iéna pour Versailles parce que « ayant déjà fait tant de tableaux de ce genre » il ressentait « la nécessité de s'en reposer par des sujets plus analogues à l'étude de l'art[6]. »

1. Elle fut exposée, en 1846, à l'exposition de la Galerie Bonne-Nouvelle au profit de l'Association Taylor. Guérin, d'ailleurs, sacrifiait aussi au goût du jour et il laissait, également ébauché, un *Saint Louis rendant la justice*, au Musée d'Angers.

2. E.-J. Delécluze, *David*, p. 285.

3. Delacroix, *Prudhon* (*Revue des Deux Mondes*, 1er novembre 1846).

4. « N'en doutons pas », écrivait V. Schœlcher dans *l'Artiste* en 1831, t. I, p. 211, « c'est dans Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau qu'est la naissance de l'École romantique. »

5. Notice sur Gros dans la *Suite du Recueil de Notices*, 1837.

6. Delestre, *Gros*, p. 295.

Son effort pour la défense de l'orthodoxie fut triplement malheureux. Professeur, il croyait prêcher une sévère doctrine, et ne communiquait qu'une rhétorique sommaire. Il enseignait l'abus du vermillon et des enluminures faciles. Parmi la foule qui, jusqu'au dernier moment, se pressa dans son atelier, on ne rencontre, à côté des médiocres et des inconnus, pas un jeune homme de talent auquel il ait transmis ses principes. Mais un de ses élèves, Boissard, devait lui emprunter des réminiscences d'*Eylau* [1], et nous verrons, dans un instant, le parti que Couture et Muller tirèrent des recettes qu'il leur avait livrées.

Membre de l'Institut, il aurait pu exercer une haute autorité sur ses collègues, sur les juges, mais il compromettait cette action par une brusquerie morose qui l'isolait [2].

Comme peintre, enfin, on connaît sa fin lamentable. Après les tristes plafonds du Musée Charles X, après une faible idylle mythologique [3] au Salon de 1833, il voulut, pour le Salon de 1835, élaborer une œuvre où serait résumée et mise en valeur la doctrine davidienne. C'était une entreprise analogue à celle d'Ingres, dans le *Saint Symphorien*, et c'était un peu, aussi, une réponse orthodoxe aux hérésies ingresques. Ainsi fut composé le monstrueux *Diomède* [4].

La critique qui, jusqu'alors, avait témoigné de la déférence envers un artiste glorieux et vieilli, releva, d'une façon impitoyable, le défi lancé d'une main débile. Les classiques n'osèrent défendre leur champion imprudent [5]. Gros, désespéré, se suicida.

La cause était jugée devant l'opinion. Personne ne se

1. Voir chapitre IX, p. 387.

2. Delaborde, *L'académie des Beaux-Arts*, p. 243.

3. *L'amour piqué par une abeille se plaint à Vénus* au Musée de Toulouse.

4. *Hercule et Diomède* au Musée de Toulouse.

5. Quatremère de Quincy dans sa notice sur Gros, sous une forme académique, sacrifie *Hercule et Diomède* (*Suite du Recueil de Notices*, p. 176).

soucia de reprendre la lutte où Gros avait succombé. Ceux-là même, parmi les Davidiens de la seconde génération, qui restèrent le plus étroitement fidèles à l'esthétique de leur jeunesse, Drolling, Paulin Guérin, Rouget, ou Blondel, s'abstinrent presque constamment de demander l'inspiration à l'antiquité ou à la fable. Abel de Pujol resta, presque seul, sur la brèche [1]. Il vint un temps où, par un paradoxe singulier, l'antique, source autrefois préconisée du beau idéal, aurait disparu des Salons si Delacroix et Ingres ne s'en étaient emparés.

Les Davidiens exposèrent surtout des portraits, travaux probes et austères qui témoignaient de leur crédit constant sur une partie du public, mais travaux qui, au point de vue doctrinal, n'étaient que de simples délassements. Ils y joignirent parfois des toiles religieuses et ils furent largement partagés dans la décoration des églises ; mais, là encore, ils étaient en désaccord avec les règles anciennes. L'École avait eu, jadis, peu de tendresse pour des sujets où l'idéal résidait dans la pensée et non dans les formes plastiques et où le nu était nécessairement subordonné. Il serait trop aisé de souligner la médiocrité de la presque totalité de ces travaux : l'incompatibilité entre une esthétique formelle et la pensée religieuse y éclate constamment. Quelques-uns sont ridicules. Pour nous dispenser d'y insister, il suffit qu'aucune de ces œuvres ne se soit imposée à l'attention générale et que les mieux accueillies n'aient reçu que des louanges médiocres.

Les seuls élèves de l'École qui aient connu le succès sont ceux qui, renonçant à une orthodoxie désuète, appliquèrent leur science aux conceptions du juste milieu.

Nous avons vu la place occupée par Heim, Léon Cogniet ou Couder, mais nous savons aussi que d'autres, tel Court,

1. *Le tonneau des Danaïdes* (Salon de 1845), au Musée de Valenciennes.

échouèrent d'une façon lamentable dans leur effort de rajeunissement.

Que l'École ait cessé de produire des ouvrages décisifs, qu'elle n'ait plus autorisé que des œuvres laborieuses et médiocres et que ses meilleurs adeptes l'aient désertée, cela enlève toute importance aux efforts qui furent accomplis pour en maintenir le prestige.

En 1826, pour ramener à eux l'opinion désemparée, les classiques avaient rassemblé, dans une exposition de bienfaisance ouverte aux Salles Lebrun, quelques-unes des toiles les plus célèbres de l'École et cette manifestation avait eu une très large portée[1]. La même méthode fut reprise, en 1830, à l'Exposition du Luxembourg pour les blessés de Juillet[2]. Elle n'obtint, cette fois, aucun succès.

Renouvelée partiellement, en 1832 au Musée Colbert[3], sans plus de résultat, cette manifestation fut reprise, avec plus d'ampleur, en 1846[4]. A ce moment les circonstances paraissaient favorables ; la vogue de la peinture abstraite aurait pu faciliter un retour au passé. Pourtant les seuls résultats de cette tentative furent de rallumer des colères éteintes[5] et de montrer à quel point était périmée la leçon

1. *La peinture romantique*, p. 101.

2. On y voyait les portraits de M. et Mme Pécoul de David, *Austerlitz* de Gérard, *Jaffa, Eylau, Aboukir* de Gros, *Napoléon et les révoltés du Caire* de Guérin, *Napoléon recevant les clefs de Vienne* de Girodet, des toiles de Cogniet, Paulin Guérin, Abel de Pujol, etc. Musset en rendit compte dans *le Temps*, 27 octobre 1830.

3. Exposition au profit des familles des indigents cholériques. David y était représenté par les portraits de Pie IX et du cardinal Caprara, Gros par *Bonaparte aux Pyramides*.

4. Exposition d'ouvrages de l'École française au profit de l'Association des artistes ouverte au Bazar Bonne-Nouvelle en janvier 1846. On y avait rassemblé *La mort de Socrate*, *Bonaparte*, *Marat*, et des portraits de David, *Bélisaire* de Gérard, *Hippocrate* de Girodet, *le Massacre des Innocents* de Cogniet, etc. Nous avons déjà parlé des envois d'Ingres à cette exposition (ch. I, p. 51 et ch. IV p. 177).

5. Voir dans *l'Artiste*, 18 janvier 1846, un violent article de Paul Mantz, *Une exposition hors du Louvre*.

directe de chefs-d'œuvre entrés désormais dans l'histoire.

Il paraîtra fort naturel que des écrivains soient restés attachés à des convictions anciennes, qu'ils aient regretté le passé et exalté tout ce qui le rappelait. On pourrait relever des pages curieuses dans le *Journal des Artistes* qui parut jusqu'en 1841, dans les *Annales du Musée* fondées par Landon et continées jusqu'en 1835. Mais ces doléances avaient un faible retentissement et rencontraient peu de crédit.

D'ailleurs, devant la pénurie de travaux orthodoxes, les derniers zélateurs de l'École étaient réduits ou à patronner des œuvres manifestement médiocres ou à étendre leur louange à celles des œuvres nouvelles qui les choquaient le moins. Ils glissaient du Beau idéal au juste milieu. Le seul des écrivains de ce groupe qui jouît d'une autorité personnelle et qui s'adressât au grand public, Étienne-Jean Delécluze, dans ses feuilletons des *Débats*, subissait une évolution semblable. Ce négateur farouche de Delacroix était, quand ses préventions ne l'aveuglaient pas, un homme de goût et le respect qu'il professait pour David ne l'empêchait pas de rendre justice à quelques-uns de ses contemporains.

II. — Restait l'Institut. Bien qu'elle eût reçu dans son sein Ingres et Horace Vernet, avant 1830, et Delaroche en 1832, la section de peinture n'en demeura pas moins, sous toute la monarchie de Juillet, essentiellement attachée aux traditions davidiennes. Garnier, Heim, Blondel privés de Gros en 1835 et de Gérard en 1837, mais renforcés par Drolling[1], Abel de Pujol, Picot et Couder, constituaient la majorité de la section. Ils trouvaient, en Bidault, un allié naturel, et recevaient un appui moins prévu de la part de Granet. Celui-ci était, pour le public, le peintre des Capucins. Aux

1. Il s'agit de Michel-Martin Drolling et non, comme l'a écrit M. Schneider, par inadvertance, de son père, Martin Drolling, « parent des petits hollandais », mort en 1817.

yeux des artistes, il était un maître dans les effets de clair-obscur. L'étude des jeux de lumière et des valeurs à laquelle il s'était exclusivement consacré, étude si étrangère aux préoccupations de l'École, avait fait de lui, par quelques côtés, un précurseur et un allié des Romantiques. Certains morceaux de large facture, tel le *saint Louis délivrant les prisonniers*[1], pouvaient soutenir efficacement les thèses des novateurs. Peintre, il ne cessait de manifester, sous l'apparente monotonie de ses effets, un effort de renouvellement perpétuel. A côté de pages où le procédé dominait et qui sont gâtés par une excessive sécheresse[2], il produisit d'admirables compositions, comme *La mort de Poussin*, acclamée au Salon de 1834. L'œuvre était faite pour plaire aux Romantiques par son thème et par sa facture, aux Classiques par son ordonnance. Nous y reconnaissons aussi une observation directe et très intelligente de la vie. Cette observation, Granet la déploya plus librement dans la *Salle d'asile* qui parut en 1844, et par laquelle il s'affirme précurseur valable du réalisme[3]. Mais le peintre, dont l'œuvre renfermait tant de principes de vitalité[4], fut, à l'Académie, l'ennemi intraitable de toutes les audaces.

Jusqu'en 1839, Quatremère de Quincy continua à être le porte-parole officiel de l'Académie des Beaux-Arts. Il exprima, avec un dogmatisme attristé mais inlassable, les

1. Salon de 1827. Au Musée d'Amiens.

2. Par exemple, *Louis-Philippe remettant la barette au cardinal de Chevesus* à Versailles.

3. *La mort de Poussin, Intérieur d'une salle d'asile*, au Musée d'Aix. Voir encore *Godefroy de Bouillon suspendant aux voûtes de l'église du Saint-Sépulcre les trophées d'Ascalon* (1839); *L'Institution de l'ordre du Temple* (1840) ; un *Chapitre de l'ordre du Temple* (1845) à Versailles ; un *Rachat de prisonniers à Alger* (Salon de 1831) au Palais de Fontainebleau ; *Avant le Conclave* (1833) au Musée d'Anvers ; *Réception de Jacques Molay dans l'ordre du Temple* (Salon de 1843) au Musée d'Avignon ; *L'Interrogatoire de Savonarole* (Salon de 1846) au Musée de Lyon.

4. Et qui ne craignait pas, en 1838, d'emprunter un sujet de tableau à *Hernani*.

doctrines platoniciennes à l'élaboration desquelles il avait travaillé avec David, un demi-siècle auparavant. Lorsqu'il se fut volontairement retiré, l'Académie témoigna qu'elle avait fort peu changé d'esprit; elle lui substitua, comme secrétaire perpétuel, Raoul Rochette. Celui-ci, à vrai dire, ne célébrait pas le beau idéal mais il exaltait « la nature choisie avec discernement[1] » ce qui, dans la pratique, aboutissait à d'analogues prédilections.

L'Institut se paralysait par sa persistance à faire siennes des conceptions périmées. D'autres raisons vinrent encore compromettre son action.

Dès le début de la monarchie de Juillet, il se trouva, nous l'avons montré dans un précédent chapitre[2], en opposition avec le gouvernement. Il put, un instant, craindre pour sa constitution même. En réalité, il ne fut, à aucun moment, sérieusement menacé, ni dans son existence, ni dans ses règlements, ni dans ses prérogatives et il garda intacte sa tutelle sur l'École de Rome qui ne fut pas modifiée.

Mais le gouvernement ne le consulta ni pour ses commandes, ni pour ses achats. L'Institut, au lieu d'user de diplomatie et de négocier un rapprochement, témoigna publiquement sa mauvaise humeur. « C'est un système vicieux », disait sentencieusement Quatremère de Quincy[3], « que celui qui prétend faire jouir d'une égalité de faveurs en fait d'encouragement, les œuvres ou les artistes que la nature a marqués avec tant d'évidence, du sceau de l'inégalité en fait de talent et de génie » ; et Raoul Rochette, avec moins de ménagement, flétrissait « ce monde où le mérite est trop souvent aux prises avec la faveur, ces commandes,

1. Rapport du 12 octobre 1847 sur les travaux de l'École de Rome.

2. Chapitre 1er, p. 12 et 43.

3. *Notice sur Gros* (*Suite du Recueil de notices historiques*, p. 173).

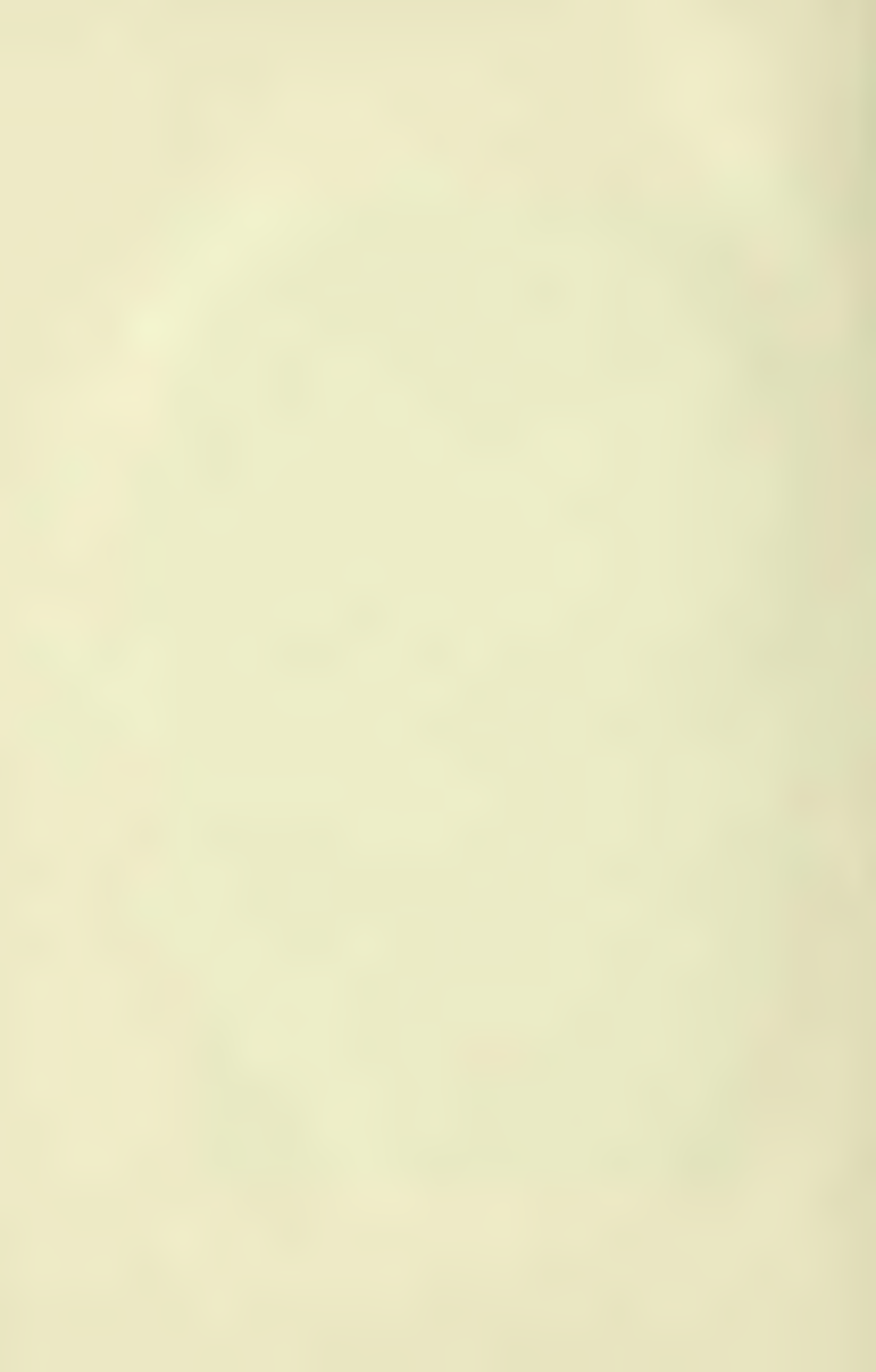


Photo Bulloz.

PAUL DELAROCHE. — ASSASSINAT DU DUC DE GUISE

Salon de 1835.

(Musée de Chantilly.)



qui s'obtiennent par les influnces parlementaires plus que par les talents éprouvés »[1].

L'Institut ne s'en tint pas aux paroles aigres et nous avons vu que, plusieurs fois, il refusa l'accès des Salons aux œuvres commandées par le Roi.

Sans autorité auprès du gouvernement, l'Institut fut également sans action sur les artistes et sur le public. Les discours académiques tombaient dans l'indifférence générale. Les proscriptions renouvelées à chaque exposition et sur lesquelles nous avons suffisamment insisté, rendaient l'Académie impopulaire et odieuse.

Tous ces faits entamaient le prestige de l'Académie sur la jeunesse. Il était difficile de passionner les jeunes gens pour un idéal dont la presque totalité des esprits s'étaient détournés. A défaut d'idéal, on ne pouvait les séduire par la promesse des faveurs de l'État, car le gouvernement, non content de protéger des artistes hérétiques, se refusait, parfois, à acheter des travaux recommandés avec insistance par l'Institut[2].

Aussi les meilleurs éléments, les élèves de Rome eux-mêmes, étaient malaisément maintenus dans les voies assignées. En 1833, Quatremère de Quincy remarquait avec peine que « quelques élèves [de Rome] entraînés par un désir inconsidéré d'innovation, avaient essayé de traiter des sujets empruntés à une littérature frivole, au lieu de chercher de plus hautes inspirations dans des ouvrages d'une autorité reconnue[3] ». Bézard ne s'était-il pas avisé de représenter ce sujet : « La sorcière, accroupie et murmurant des

1. *Rapport* du 28 septembre 1844 *sur les travaux de l'Ecole de Rome en* 1843.

2. C'est ce qui arriva pour le *Saint Laurent montrant les trésors de l'Église*, envoi de Rome de Brisset (1846), malgré les recommandations chaleureuses de Raoul Rochette.

3. *Rapport sur les envois de Rome*, 1833, p. 2.

paroles de sang, lave pour le sabbat la jeune fille nue. »

Si de pareils écarts furent rares, plus d'une fois l'Académie se lamenta de voir « certains sujets choisis de préférence et traités d'une manière qui décelait un secret espoir de les placer plus facilement que des ouvrages d'un style plus sérieux ». Elle eut fort à faire pour préserver « notre jeune école contre l'influence des succès de l'industrie et des séductions du mauvais goût[1] ».

A tant de raisons de faiblesse vinrent s'ajouter, enfin, des querelles intestines. Celles-ci ne furent le fait ni de Vernet, ni de Delaroche, élus par un libéralisme auquel l'Institut renonça par la suite et qui, isolés, sans doctrine nette, sans énergie, se consolèrent facilement de leur impuissance[2].

Mais, en 1825, l'Académie avait appelé à elle Ingres. Elle avait, à ce moment, surmonté d'anciennes préventions par l'espoir d'un concours énergique contre le Romantisme. Elle craignit, après 1830, de s'être donné un maître.

Ingres avait acquis une grande autorité, mais il n'avait pas renoncé à ses vues personnelles, et son autorité servait, non l'Académie, mais ses doctrines propres. Son atelier était entré en lutte ouverte avec celui de Gros. Hippolyte Flandrin, dans une lettre du 1er novembre 1830, montre le plus grand dédain pour les tableaux du maître rival. « Ils nous déplaisent », explique-t-il « parce que, sans compter le dessin qui est des plus faibles, on n'y trouve point de masse, point d'effet. Beaucoup de clinquant et de brillant qui saute à l'œil, voilà tout. J'y trouve une grande adresse de main, mais ce n'est pas celle qui convient, puisqu'elle ne rend pas la nature qui est beaucoup plus tranquille[3]. » Des

1. Raoul Rochette. *Rapport* du 28 septembre 1844 *sur les envois de Rome de* 1843.

2. Horace Vernet, pourtant, comme directeur de l'École de Rome, eut quelques démêlés avec ses collègues mais sans importance réelle.

3. In Delaborde, *H. Flandrin*, p. 140.

charges de rapins animaient cette querelle [1] qui exaspérait la neurasthénie des deux maîtres.

Le succès d'Hippolyte Flandrin au concours de Rome, en 1832, fut suivi, pour Ingres, d'un vrai triomphe en 1833, année où les trois lauréats de la peinture et même le Grand prix de sculpture étaient ses disciples [2]. Or, à ce moment, le Romantisme paraissait en déroute. L'Académie n'avait plus de raisons pour ménager un allié encombrant et devenu inutile. Les attaques les plus acerbes dirigées contre *le Martyre de saint Symphorien*, en 1834 [3], émanaient d'amis de l'Institut.

Ingres blessé, résolu à s'exiler, demanda la direction de l'École de Rome. On pensa sans doute, qu'éloigné il serait moins puissant; il fut nommé. Mais, bientôt, son empire se manifesta sur les Romains et la lutte reprit en 1839 [4]. Dans son rapport, du 5 octobre 1839, sur les travaux de Rome, Raoul Rochette attaqua la direction d'Ingres. En 1840, le secrétaire perpétuel renouvela ses doléances ; il proclamait que l'Académie devait « combattre de toute sa sévérité les tendances vicieuses, les négligences coupables, les influences pernicieuses » et qu'elle n'osait plus concevoir que de « bien faibles espérances » sur l'avenir de jeunes gens ainsi conduits. Le rapport sur les travaux de 1841 reprit encore les mêmes griefs.

Cette hostilité exaspérait Ingres [5]; elle ajoutait à l'impo-

1. Les élèves d'Ingres couvraient les murs d'une charge de l'épisode du chirurgien dans *la Bataille d'Eylau* (de Mirecourt, *Ingres*, p. 37). Les élèves de Gros, en 1834, parodiaient, à leur tour, le pied d'un des licteurs de *Saint Symphorien*.

2. Eug. Roger, grand prix, Comayras, second grand prix, Lavoine, deuxième second grand prix de peinture ; Simart, grand prix de sculpture.

3. Par exemple, par le *Journal des Artistes*, 8 mars 1834.

4. Lapauze, *l'Académie de France à Rome. Direction d'Ingres* (*Nouvelle Revue*, 1er avril 1909, p. 37).

5. Dans une lettre datée de Rome, le 25 juillet 1840, il écrivait : « Je ne fais moralement plus partie de ce corps ingrat et méchant qui m'a frappé au cœur » (Boyer d'Agen, *Lettres d'Ingres*, p. 276).

pularité de l'Institut[1] ; elle n'enrayait pas l'action ingriste. Lorsque l'on examine, à l'École des Beaux-Arts, la série des tableaux couronnés aux concours de Rome, on voit appliquées par les lauréats de la Restauration, les méthodes de l'École vieillie et surtout les leçons de Gros. A partir de 1832, c'est-à-dire d'Hippolyte Flandrin, l'esprit change. Les enluminures et le vermillon disparaissent ; pendant plus de trente ans, quelle que soit leur origine, les lauréats communient dans l'ascétisme ingresque.

Ainsi, l'action collective de l'Académie, diminuée par tant de circonstances hostiles, le cédait à celle d'un artiste unique, artiste qui lui appartenait mais dont elle s'était fait un ennemi.

Est-ce à dire que l'Académie n'ait pas formé, en dehors des élèves d'Ingres, des disciples capables de conserver la correction froide, la dignité conventionnelle, derniers échos de l'École de David ? Dans son rapport du 4 mai 1833, Horace Vernet recommandait chaleureusement Signol dont il louait « l'aptitude au travail et le désir de produire des ouvrages consciencieux ». Signol devait jusqu'au terme de sa longue carrière, justifier ces éloges par sa fécondité terne appliquée, d'ailleurs, presque exclusivement aux thèmes religieux[2].

En 1848, Cabanel était à Rome, Bouguereau travaillait dans l'atelier de Picot. Ils devaient rencontrer, sous le second Empire, une faveur que la monarchie de Juillet refusa à leurs aînés.

III. — « M. Ziégler », écrivait Frédéric Mercey en 1838[3],

1. Gustave Planche, dans *l'Artiste* du 3 novembre 1839, prit vigoureusement le parti d'Ingres contre Raoul Rochette.

2. Voir *Noë maudissant son fils* (Salon de 1834) au Musée d'Aix : *Le Réveil du juste* et *Le Réveil du méchant* (Salon de 1836) au Musée d'Angers. *La Femme adultère* (Salon de 1840) au Musée du Luxembourg.

3. *Revue des Deux Mondes*, 1838, IVe période, t. IV, p. 388.



ZIÉGLER. — DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS
Salon de 1838.
(Musée de Nantes.)



« s'est placé à la tête d'une École franco-espagnole qui doit prospérer et qui de 1838 à 1850 finira sans doute par tout envahir. Cette École a pour elle la mode, le besoin de changement et toute une légion d'auxiliaires lui est venue de par delà les Pyrénées. » De son côté, Louis Dussieux, dans un très succinct mais très clairvoyant tableau de l'art en 1838, formulait une opinion analogue : « En 1838, l'ouverture du Musée espagnol commence à répandre un goût assez vif du genre espagnol. M. *Ziégler* se place à la tête d'une École qui dérive de l'Espagne et de l'École de David[1]. » Cette École espagnole, sur laquelle on concevait de si grandes espérances, disparut presque immédiatement. Peu de témoignages subsistent de son existence éphémère. Il nous paraît possible, cependant, d'en reconstituer les caractères et de lui assigner une place dans l'évolution des idées esthétiques du XIXe siècle.

Deux artistes étaient regardés comme les chefs de la nouvelle École : Ziégler et Adolphe Brune. Les œuvres, par lesquelles ils avaient affirmé l'orientation nouvelle, étaient *Saint Georges terrassant le dragon* (1834) et *Daniel dans la fosse aux lions* (1838) signés par Ziégler, *l'Exorcisme de Philippe V* (1835), *l'Apocalypse* (1838), *l'Envie* (1839), signés par Brune[2]. *Saint Georges* est au Musée de Nancy, *Daniel*, au Musée de Nantes[3] ; des lithographies contemporaines et les

1. *L'art considéré comme le symbole de l'état social ou tableau historique et synoptique du développement des Beaux-Arts en France*, par Louis Dussieux, p. 82.

2. Voir, de Brune, *Les trois vertus théologales* (Salon de 1836) dans l'Église du Pontet à Avignon; *Le Christ descendu de croix* à l'église Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux; *Caïn tuant Abel* (Salon de 1846) au Musée de Troyes.

3. Voir encore, de Ziégler, *La mort de Foscari* (Salon de 1833) au Musée d'Arras; *Giotto dans l'atelier de Cimabue* (même Salon) au Musée de Langres ; *La vision de saint Luc* (Salon de 1839) au Musée de Dunkerque; *La rosée répand des perles sur les fleurs* (Salon de 1844); une réduction du *Daniel* et un *Jésus-Christ* étude pour la décoration de la Madeleine au Musée de Langres.

commentaires de la critique permettent d'entrevoir l'aspect essentiel des autres morceaux.

Remarquons-le tout d'abord : le *Saint Georges* est de 1834, antérieur de quatre ans à l'ouverture du Musée espagnol au Louvre[1]. Plusieurs autres ouvrages de Brune et de Ziégler ont été également exécutés avant l'ouverture de ce Musée.

Le Louvre, auparavant, possédait très peu de peinture espagnole ; ni Ziégler, ni Brune n'avaient voyagé en Espagne ; la dénomination imposée à leur art par les critiques de 1838 implique donc une ressemblance et non une filiation.

En réalité, dès la Restauration, quelques disciples de l'École, pour reconquérir l'opinion publique fatiguée, avaient tenté de donner à leurs œuvres une vigueur nouvelle. Sans rompre avec David, ils s'inspiraient du Guerchin ou de Caravage. Lethière, dont la *Mort de Virginie*[2] paru au Salon de 1831, avait ainsi marqué ses grandes machines d'un accent inusité. D'autres, tel Paulin-Guérin, cherchaient, par des effets de lumière artificielle dont Guérin, dans sa *Clytemnestre* donnait l'exemple, des oppositions véhémentes et de brutaux contrastes.

A son tour, un des premiers novateurs, Sigalon, après avoir essayé d'emprunter une formule aux Vénitiens, dans sa *Courtisane*, avait tenté des effets violents de clair-obscur dans sa *Locuste*, déployé une composition tumultueuse dans *Athalie*, pour aboutir, en 1829, à la *Vision de saint Jérôme* où il reprenait presque absolument les pratiques bolonaises.

C'est un esprit semblable qui anima Brune et Ziégler, et Baudelaire avait parfaitement raison lorsqu'il comparait, en 1845, Brune au Guerchin et aux Carrache[3]. Le Romantisme n'était pas parvenu à se rendre populaire en renouvelant les

1. Chapitres II, V, p. 98.

2. Au Musée du Louvre.

3. *Salon de* 1845 (*Curiosités esthétiques*, p. 27).

harmonies colorées ; l'instant semblait favorable pour une peinture, dramatique à la fois et accessible.

Le *Saint Georges* vainqueur, de Ziégler, écartait son cheval du cadavre du dragon. Par un effet de lumière artificiellement ménagée le groupe se détachait en vigueur sur un fond noir indistinct. Une draperie, d'un rouge vénitien délavé, était la seule note positivement colorée ; l'armure du saint était indiquée avec une habileté spécieuse qui fut fort admirée. L'œuvre, en somme, était très ingénieuse, calculée pour donner l'impression de puissance et de fougue.

L'*Exorcisme de Charles VI*, de Brune, offrait, par son sujet, l'intérêt que recherchaient les peintres du juste milieu. Mais l'artiste ne s'était pas contenté de présenter une anecdote curieuse. Il avait prétendu mettre son développement d'accord avec l'esprit de son thème : les costumes noirs, le groupement, l'effet des torches allumées concouraient à fortifier l'impression singulière provoquée par l'ardeur de la piété sombre et superstitieuse du prince espagnol.

Les critiques firent un grand succès à ces deux œuvres; ils étaient préoccupés de découvrir l'initiative libératrice qui mettrait fin à des querelles sans issue, furent sensibles à ce qu'il y avait de hardi et de relativement neuf dans un art qui subordonnait et ligne et couleur au langage de la lumière.

Lorsque le Musée espagnol fut ouvert au Louvre, il sembla que Vélasquez, Ribéra et Zurbaran eussent franchi les Pyrénées pour appuyer de leur autorité la tentative de Ziégler et de Brune. En 1839, Charles Blanc n'hésitait pas à mettre Ziégler et Brune sur le même plan que Delacroix et Decamps [1], il regrettait même que la *Cléopâtre* de Delacroix ne fût pas étudiée comme la figure de Brune [2]. Mais, un an

1. *Revue du Progrès*, 17 mars 1839, p. 270.
2. *Id., ibid.*, p. 342.

plus tard, l'École espagnole disparaissait dans l'oubli. Cet effondrement subit doit être imputé, d'abord, à la faiblesse des deux protagonistes. Ceux-ci n'avaient ni le génie, ni la persévérance nécessaires à des chefs. Ziégler, dès 1839, commençait à oublier son rôle. Il n'y avait plus rien d'espagnol dans son ambitieuse et médiocre décoration de La Madeleine. Ziégler finit par s'évanouir dans une peinture blafarde et abstraite. La défection de Brune ne fut ni si rapide ni si complète. Mais il ne retrouva plus de succès éclatants et toute originalité disparut dans sa production. Les décorations qu'il a brossées, sous le Second Empire, au palais du Luxembourg, ne laissent plus soupçonner les velléités révolutionnaires de son début.

La formule, du moins, aurait pu être relevée. Mais il ne se trouva aucun tempérament pour se l'assimiler et, d'ailleurs, à distance, elle apparaît assez pauvre. Chercher, dans la fable ou l'histoire, des sujets susceptibles d'être traduits par de violents contrastes de lumière, et tirer des coups de pistolet dans des caves, c'était un exercice d'atelier, artificiel et difficile à répéter souvent. Les Espagnols, dont on avait invoqué l'exemple, méritaient d'être interrogés d'une manière moins superficielle. Au lieu de leur emprunter quelques pratiques extérieures de métier, il fallait essayer de pénétrer leur âme. Nous verrons, bientôt[1], ce que Courbet, Manet ou Ribot vinrent apprendre dans les salles âpres et sombres où Zurbaran, Ribéra, Vélasquez et Goya proclamaient leurs convictions exaltées et leur sentiment intense de la vie.

IV. — Un enthousiasme inouï accueillit, en 1847, *l'Orgie romaine*, ou *les Romains de la Décadence*, de Thomas Couture. L'auteur de cette immense composition avait déjà, les

1. Chapitre IX.

années précédentes, attiré l'attention de la critique. *L'Orgie vénitienne*, en 1840, *L'Enfant prodigue*, en 1841, *le Trouvère*, en 1843, *l'Amour de l'or*, en 1844[1], avaient été remarqués, louangés, discutés, sans que le nom de l'artiste arrivât jusqu'au grand public pour qui le tableau de 1847 fut une soudaine révélation.

Dans le même temps, un autre jeune peintre, camarade de Couture dans l'atelier de Gros, Charles Muller, par un *Héliogabale*, en 1841, par une *Descente de croix* et une *Entrée du Christ à Jérusalem*, en 1844, avait tenté, avec moins de bonheur, de forcer la renommée. Il devait, après un dernier effort[2], avoir son jour, trois ans plus tard, en 1850, avec l'*Appel des dernières victimes de la Terreur*.

Un désir passionné de gloire ou de bruit animait Couture et Charles Muller. Ils escomptaient l'attrait de sujets tapageurs et les ressources d'un art spécieux. Leurs panégyristes reconnaissaient qu'il y avait, dans leurs œuvres, du clinquant et du faux aloi. Mais leur talent était indéniable et, par quelques-uns de leurs défauts mêmes, ils pouvaient se réclamer d'une tradition française ancienne. Ils étaient, en outre, servis par des circonstances favorables.

Le goût des grandes compositions d'un caractère emphatique et théâtral s'est manifesté en France à tant de reprises qu'il paraît s'accorder avec un besoin essentiel du génie national. Des artistes qui étaient éloignés par leur tempérament d'un vain étalage, comme Poussin et Lesueur, y ont parfois sacrifié. Le Brun s'y est adonné sans réserve. A la suite de Jouvenet, les artistes du XVIIIe siècle avaient pratiqué, à l'envi, la grandiloquence. Gros, le maître de Couture et de Muller, y avait trouvé l'expression naturelle de son génie. La Renaissance de la peinture monumentale contri-

1. *L'Enfant prodigue* au Musée du Havre. — L'*Amour de l'or* au Musée de Toulouse. — *Les Romains de la Décadence* au Louvre.

2. *La folie d'Haydée* (Salon de 1848) au Musée de Lille.

buait, d'ailleurs, à ramener les esprits vers les grandes machines.

A ce penchant déclamatoire, s'était parfois associée une indulgence ou une indifférence pour les moyens picturaux auxquels on ne demandait que l'agrément.

Cette tolérance, le XVIIIe siècle l'avait largement pratiquée et il l'avait étendue aux toiles de moindre dimension et aux toiles de chevalet. Le Davidisme avait réagi, au nom des règles et de l'idéal, contre ces tendances. Mais, avec le Romantisme, celles-ci avaient reparu, et nous avons déjà vu [1], avec quelle désinvolture de petits maîtres enlevaient de délicates et hâtives fantaisies. Il paraît encore vraisemblable qu'un examen superficiel des maîtres espagnols ait paru autoriser une virtuosité expéditive : la facture spontanée et les caractérisations brèves de l'Espagne se confondaient avec des pratiques creuses pour qui n'en pénétrait pas le sens intime.

Si l'on ajoute, enfin, que Muller et Couture se préoccupèrent de retenir le public par le choix de leurs sujets, on aura, si je ne me trompe, réuni quelques-uns des éléments qui intervinrent dans leur art et déterminèrent leur succès.

Avant eux, un de leurs anciens chez Gros, Schopin, exploitant les pires recettes de leur maître, avait conquis la faveur d'un public peu délicat, par des compositions tapageuses et boursouflées traduites aussitôt en estampes au lavis par le talent vulgaire de Jazet [2].

Dans un ordre très supérieur, n'étaient-ce pas aussi des instincts de décorateur qui dictaient à un petit Romantique,

1. Chapitre III, p. 153.

2. Voir *Les derniers moments de la famille Cenci* (1835) au Musée de Douai ; *Un jeune faune jouant avec sa chèvre* au Musée de Valenciennes ; *Hohenlinden* (1836) et *La prise d'Antioche* (1840) à Versailles ; *Laban recevant Jacob* (1848) au Musée de Toulouse. Aux lavis de Jazet il faut joindre les traductions analogues d'Hippolyte Garnier.

Clément Boulanger, les pages cursives que nous avons déjà signalées [1]?

Yvon, enfin, à ses débuts, manifestait des tendances semblables [2].

Couture et son inégal émule, Muller, avaient, à des degrés différents, des qualités analogues et de semblables défauts. Ils étaient, tous deux, habiles ; ils n'avaient, ni l'un ni l'autre, l'instinct ou le sentiment de la perfection. Satisfaits de ce qu'ils avaient fait, n'imaginant rien au delà, ils durent à cette ignorance, une confiance en eux-mêmes, une infatuation que les génies véritables ont toujours ignorées [3].

Ils dessinèrent avec une sûreté très apparente, sans repentirs, sans recherche complexe. Les dessins, les pastels de Couture, enveloppent la forme d'un trait conduit d'un seul jet qui joue à merveille la certitude. Ils eurent l'instinct d'une composition claire, analytique, faisant surgir l'idée sans réticence. Ils furent, ainsi, parfaitement accessibles.

Sur cette trame, ils développèrent la séduction des couleurs. Ils ne cherchèrent ni les harmonies justes, ni les harmonies riches, mais seulement les apparences brillantes. Mais, et c'est par là qu'ils furent, en un certain sens, des novateurs, au lieu de demander aux notes profondes ou intenses les effets chauds et ambrés que le Romantisme avait affectés, ils firent prédominer les notes claires, lavées ou nacrées. Dans cette voie, ils n'évitèrent ni les chairs plâtreuses, ni les tonalités blafardes. Delacroix leur repro-

1. Voir chapitre III, p. 154 et chapitre VIII, p. 323.

2. *Jésus chassant les vendeurs du Temple* (Salon de 1845) et *La vision de Judas* (Salon de 1848) au Musée du Havre.

3. « Muller », écrit Delacroix dans son *Journal*, le 3 février 1847 (t. I p. 245), « m'a rendu ma visite prestement ; l'aplomb de ce jeune coq est remarquable... Hédouin m'a parlé de l'extrême confiance en lui-même de Couture. C'est assez le cachet de cette école dans laquelle Muller se confond. »

chait « l'éternel blanc partout et cette lumière qui semblait faite avec de la farine [1] ».

De ces éléments Muller usa sans discernement, il affirma une « incroyable sûreté de métier [2] », mais son *Héliogabale* où il avait représenté l'empereur ivre traîné sur son char par des femmes nues, au milieu d'une foule en délire, donna une impression de vide, de confusion, de clinquant [3].

En 1843, Arsène Houssaye lui reprochait de « gaspiller un vrai sentiment de la couleur dans des ébauches confuses [4] ».

Couture, au contraire, dès son premier Salon, sut doser ses effets avec une parfaite adresse et maîtriser le succès. « Un jeune peintre que nous ne connaissons pas », écrivait Théophile Gautier dans *La Presse*, le 24 mars 1840, « M. Couture, a exposé sous le titre d'*Orgie vénitienne*, un tableau de trois ou quatre figures vues à mi-corps, qui se distingue par une grande élégance de tournure, un coloris léger et brillant, un pinceau libre et facile, c'est du Winterhalter rehaussé d'un peu de Delacroix et de Boulanger. » La définition était jolie, elle pourrait s'appliquer à presque tout l'œuvre de Couture. Gautier était trop artiste pour ne pas sentir le côté factice de l'art de Couture ; s'il penchait vers l'indulgence, ce n'était pas uniquement par tempérament. Il prenait texte de l'*Orgie vénitienne* pour protester contre les renoncements de l'ingrisme. « Nous signalons », disait-il, « la toile de M. Couture, parce qu'elle marque une tendance à la beauté, à la lumière, à la jeunesse, à l'épanouissement et à la vie ; tendance qu'on ne saurait trop louer dans cette période de compression et de faux ascétisme. »

1. *Journal*, 3 février 1847, t. I, p. 255.

2. Laurent Jan, *Salon de* 1839, p. 35.

3. Tenint, *Salon de* 1841, p. 33. — Eug. de Montlaur, *Salon de* 1841 (*Revue du Progrès*, 1er mai 1841, p. 268).

4. *Revue de Paris*, avril 1843, p. 42.

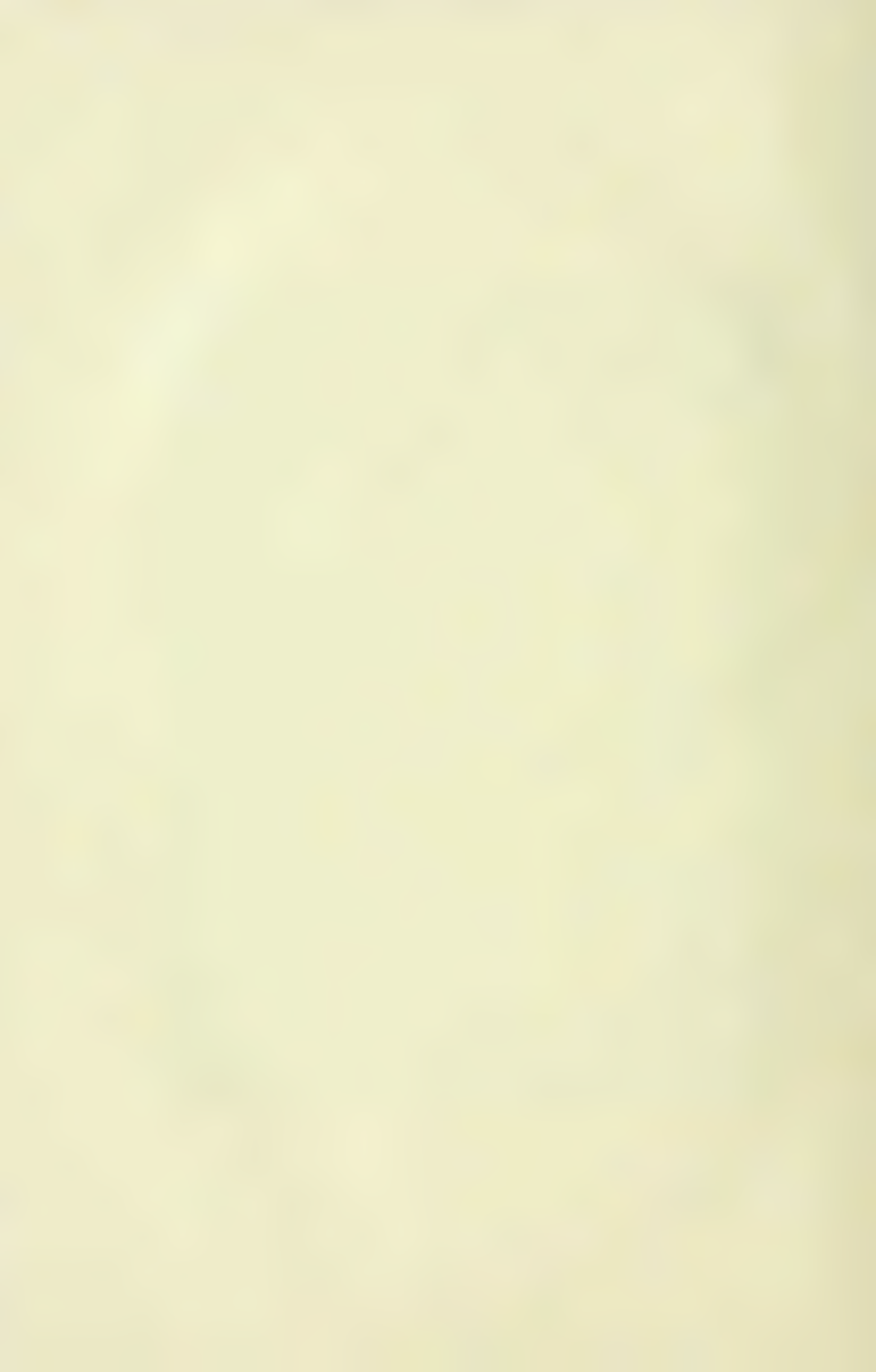


Photo Delon-Moreau.

THOMAS COUTURE. — LA SOIF DE L'OR

Salon de 1844.

(Musée de Toulouse.)



Cet avantage, que Couture tirait des circonstances, contribua, pour une large part, à son succès. Ceux qui étaient dans l'attente perpétuelle d'une formule nouvelle, ceux qui, incapables de comprendre les Romantiques, trouvaient le juste milieu terne et étaient rebutés par les abstractions ingristes, lui donnèrent leurs sympathies. Mais les juges les plus avisés se refusèrent, avec Gautier, dès le premier jour, à lui accorder une complète adhésion ; chacune de ses toiles nouvelles provoqua une impression disparate, une sorte de malaise, un mélange d'admiration et de défiance, et cette position embarrassée, nous la gardons encore aujourd'hui.

Louis Peisse, en 1844, tentait, en présence de l'*Amour de l'or*, une conciliation équitable entre des impressions contraires : « Si l'on veut voir », écrivait-il, « une œuvre d'art véritable, non du premier ordre, ni même peut-être du second, mais d'une grande distinction relative, il faut s'arrêter devant ce frais morceau de couleur qu'il a plu à M. Couture d'appeler l'*Amour de l'or*. » Après avoir remarqué que Couture accordait beaucoup à la fantaisie et au caprice, et noté, dans sa toile, « une grande transparence de tons et une distribution harmonieuse de la lumière », Peisse continuait ainsi : « Sa couleur n'a ni beaucoup de richesse ni beaucoup de ressort, mais elle a un jeu et un mouvement qui amusent et attachent l'œil. Ce n'est pas un coloris de style ; celui-ci est d'une étoffe plus mince, plus légère et bien moins résistant. Il est un peu à la superficie. Il y a dans l'exécution de M. Couture plus de pratique qu'on ne le croirait d'abord, et pas mal de petits secrets d'atelier [1]. »

1. *Salon de* 1844 (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1844, p. 361). — Pr. Haussard, dans *le National*, 31 mars 1844, qualifie l'œuvre de « brillant similor... plus blanc que lumineux, plus blafard et monotone que solide et vigoureux... œuvre brillante et peu saine. » Gautier, dans *La Presse*, le 28 mars 1844, se montra, comme auparavant, très favorable à Couture « jeune peintre de beaucoup d'espérances » ... « Sa peinture », écrivait-il, « est grasse, large, d'une pâte et d'un ragoût bien rares. »

Le sujet choisi par Couture, allégorie satanique à la fois et réaliste, romantique et humanitaire, était exposé d'une façon saisissante et simpliste, dramatique et voluptueuse. Les figures avaient un caractère très frappant mais presque caricatural. La couleur, la forme étaient moins étudiées que soulignées pour attirer le regard. Somme toute, malgré de graves réserves, l'*Amour de l'or*, conservé aujourd'hui au Musée de Toulouse, est un de ces morceaux qui frappent tout d'abord et qui se laissent malaisément oublier.

L'*Orgie romaine* parut[1] et l'*Artiste* s'écria, le 14 février 1847 : « Nous avons enfin notre Paul Véronèse. »

Théophile Gautier se plaça au premier rang des panégyristes : « Sans contestation possible », affirmait-il, « l'*Orgie romaine* est le morceau le plus remarquable du Salon de 1847, depuis longtemps la critique n'avait eu à signaler un début si significatif. » Puis, après avoir décrit, avec une ampleur magnifique, une œuvre qui prêtait si bien à ses dons d'évocateur, Gautier insistait sur la « localité générale grise, mais d'un beau gris argenté, perlé qui boit la lumière et la garde, d'un gris de Paul Véronèse » et célébrait dans le tableau de Couture le « mélange de vérité et de recherche de style[2] ».

D'autres enthousiasmes se manifestèrent moins complets[3], et, comme contre-partie, l'*Orgie romaine* subit de violents éreintements. Gustave Planche déclare que ce n'était pas une orgie « mais un lazaret », que la couleur en était d'une monotonie désespérante. A ses yeux Couture relevait « de Natoire et de Restout comme un disciple fidèle et dévoué...

1. Le nom « *Les Romains de la Décadence* » ne fut substitué que plus tard à la dénomination primitive. — Une esquisse peinte fort habile, datée de 1843, et conservée à la Collection Wallace à Londres, offre une première idée de la composition.

2. *Salon de 1847*. II. *Peintres d'histoire. M. Thomas Couture*, p. 8-20.

3. Par exemple Arthur Guillot, dans la *Revue indépendante*, 10 avril 1847, p. 381.

il est avéré », proclamait-il, « pour tous les yeux exercés qu'il n'a rien régénéré et qu'il nous reporte aux plus mauvais jours de la peinture française... Le sentiment de la beauté antique, M. Couture ne semble même pas l'avoir entrevue... Son talent se réduit jusqu'ici à une habileté toute matérielle [1] ».

Paul Mantz, à son tour, après avoir rangé Couture parmi « ces peintres égarés dans la manière et la convention théâtrale qui ont eu le talent de faire du fracas et non du style, de la déclamation et non du sentiment », se livrait à une critique méthodique de l'*Orgie romaine*, dont il condamnait « l'ordonnance sans luxe, ni splendeur, ni joie, la couleur, le dessin pauvre, incertain, entortillé [2] ».

La crainte de voir Couture exercer une influence néfaste sur la jeunesse expliquait l'outrance de telles attaques. Nous savons que cette action demeura très restreinte. Par la suite, Couture provoqua, par son infatuation, par le mépris grossier dont il couvrait ses plus illustres contemporains, une antipathie telle que, souvent, les jugements portés sur ses œuvres en furent faussés [3].

Nous pouvons nous dégager aujourd'hui de toutes ces préoccupations et, si le génie de Couture se trouva épuisé après l'effort qu'il venait d'accomplir, l'*Orgie romaine* n'en demeure pas moins une page exceptionnelle dans la peinture française. Une machine certes : le sujet admirablement choisi pour répondre à la fois au goût pour l'Antiquité, au besoin de déclamation sociale [4] et même aux instincts voluptueux qui travaillaient la société de ce temps ; la composi-

1. *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1847, p. 355.

2. Paul Mantz, *Salon de 1847*, p. 40 sqq.

3. Couture a livré toute la pauvreté de son âme orgueilleuse et envieuse dans son livre paru en 1867, *Méthode et entretiens d'atelier*.

4. Voir, par exemple, le commentaire d'Auguste Luchet dans *La Réforme*, 27 avril 1847.

tion factice, théâtrale, inspirée de l'*Antoine et Cléopâtre* de Gigoux, à qui Couture a emprunté aussi le fameux groupe des philosophes ; les apparences de dessin sévère pour quelques-uns, de l'agrément pour d'autres, une magnifique scène d'opéra pour la foule. Mais tout ceci dit, et même en insistant sur ce qu'il y avait de spécieux, de creux dans cet art, de dangereux à tous égards comme exemple, on n'a pas expliqué que l'œuvre, malgré tout, demeure, qu'elle reste unique et que nul n'a su, depuis lors, reprendre les mêmes recettes pour les combiner avec un semblable bonheur. Nous ne sommes pas tenus d'être plus exigeant que Delacroix qui écrivait dans son *Journal*, le 7 mai 1847, avec équité et mesure. « Le tableau de Couture m'a fait plaisir ; c'est un homme très complet dans son genre. Ce qui lui manque, je crois qu'il ne l'acquerra jamais ; en revanche, il est bien maître de ce qu'il sait[1]. »

V. — Les remarques que nous avons à exposer, à présent, sont d'importance médiocre ; nous n'avons pas cru néanmoins devoir les négliger.

On sait avec quelle violence les Davidiens avaient condamné le XVIIIe siècle. La proscription avait été si absolue que le Romantisme, au début, ne songea même pas à en appeler. L'idée de la décadence morale et esthétique du siècle de Louis XV continua à être tenue pour un fait incontestable : on le trouverait affirmé par les théoriciens romantiques comme par leurs adversaires.

En 1836, A. de Musset assurait encore, dogmatique, que Watteau était « aux grands maîtres de la peinture ce qui est

1. *Journal*, t. I, p. 310. Il conviendrait de rappeler que Couture fut aussi, dès cette période, un portraitiste expéditif et spécieux. Voir, au Musée Carnavalet, des portraits de *Michelet* et de *George Sand* ; dans la collection Moreau-Nélaton les portraits de *Marie Simonet* (1836) et d'*Adrien Moreau* (1845).

à une statue antique une belle porcelaine de Saxe[1] ».

Déjà, cependant, l'opinion commençait à se modifier et c'est, précisément, par Watteau, d'abord, que le XVIIIe siècle rentrait en grâce. Un article anonyme de l'*Artiste*, en 1835[2], parlait du XVIIIe siècle et de Watteau sur un ton nouveau. En 1839, le *Musée des Familles* ne craignait pas de faire graver un tableau de Boucher[3]. Le mouvement allait s'accentuant[4]. En 1841, dans *Le National*[5], H. Robert en faisait la constatation : « La bonne compagnie qui était romantique, il y a dix ans, et, en cette qualité, aspirait à l'originalité et adorait la bizarrerie, commence à tourner au XVIIIe siècle, de là provient une tendance à ressusciter les traditions de l'art sous la protection quasi royale de Mme de Pompadour. Watteau a des partisans enthousiastes et, qui pis est, des imitateurs. » En 1845, Hédouin ayant, dans un article de l'*Artiste*, discuté le génie de Watteau, Arsène Houssaye croyait nécessaire de protester en faveur du peintre des fêtes galantes « grand par la couleur et par la fantaisie[6] ».

L'Exposition au profit des artistes, en 1847, fut consacrée aux maîtres du XVIIIe siècle, et je trouve, dans le *Journal* de Delacroix, à la date du 3 avril 1847, cette note : « Un Watteau magnifique, j'ai été frappé de l'admirable artifice de cette peinture. La Flandre et Venise y sont réunies. »

1. *Salon de* 1836.

2. Tome X, p. 37.

3. 1839, p. 101.

4. Pourtant, en 1840, Lamennais, dans son *Esquisse d'une Philosophie* (2e partie, livre VIII, ch. V, p. 270) écrivait encore : « Après Louis XIV, il s'opéra au sein d'une société que dissolvait le matérialisme des idées et des mœurs, une dégénération si rapide et si complète de l'art qu'on ne saurait même, sans le profaner, appliquer ce nom aux productions de cette époque honteuse. »

5. 24 avril 1841.

6. *L'Artiste*, 30 novembre 1845. — Cabrion décorait la porte de Rigolette d'amours « dans le goût de Watteau ». Eug. Sue, *Les mystères de Paris*, 3e p., ch. XXIV.

Les causes d'un revirement si total sont complexes. Sans doute, la disparition de préjugés esthétiques périmés y entre pour une large part. Il y faut aussi voir l'influence d'une tendance sociale générale. Il y avait, chez le public bourgeois indifférent aux idées pures et aux doctrines, étranger aux grandes envolées, un besoin de beauté accessible, de joli, besoin que nous avons plusieurs fois signalé, auquel le XVIII[e] siècle parut donner satisfaction.

Quelques-uns des artistes qui se préoccupaient de plaire au public trouvèrent, dans le XVIII[e] siècle plus ou moins travesti, des sujets séduisants. Roqueplan donna l'exemple, en 1836, avec *La Jeunesse de J.-J. Rousseau* ou *Les Cerises*, toile pimpante qui eut un vif succès. « M. Roqueplan », écrivait-on dans *l'Artiste* en 1836, « fait revivre, avec des modifications qui résultent de sa nature, le talent de Watteau, de Lancret[1]. » Baron n'eut garde, dans ses évocations fantaisistes, d'oublier une époque aussi favorable. Eugène Giraud, par des moyens pareils, se faisait un nom et amusait le public, en 1843, avec ses *Crêpes*. D'une façon plus directe, on se livra à de véritables pastiches de Watteau et de ses émules. Gavarni, en 1835, crayonna, en ce genre, quelques caprices. D'autres se consacrèrent, par le crayon et le pinceau, à cet exercice et y acquirent une véritable notoriété. Le plus habile était Wattier, dont *l'Artiste* publia plusieurs fois des dessins, en les accompagnant de commentaires laudatifs, dont l'enthousiasme nous paraît aujourd'hui fort exagéré. Ses tableaux ne sont dépourvus ni de grâce ni d'habileté. Pérèse, Besson cultivaient le même genre d'une façon plus hésitante.

A ce moment, de jeunes artistes cherchaient, dans la vogue du jour, de maigres ressources. Troyon faisait, dans le genre de Watteau et de Boucher, des pastels que les mar-

1. *L'Artiste*, 1836, p. 87.

chands lui payaient 60 francs pièce [1]; François Millet, en 1838, faisait, pour *La Mode*, de semblables pastiches [2], Millet, d'ailleurs, et nous y reviendrons [3] ne faisait pas seulement du XVIIIe siècle pour la vente. Il subissait un entraînement réel qui ne devait pas demeurer sans influence sur son génie.

En 1847, Paul Mantz réservait une des cinq catégories, entre lesquelles il divisait les peintres, aux : « enfants perdus de la fantaisie qui, dédaignant les traditions éternelles, se rattachent plus particulièrement aux peintres du règne de Louis XV [4]. »

VI. — Le souci de l'agrément, le besoin de vendre, entraînèrent-ils des artistes à des compromissions plus graves, certains peintres passèrent-ils parfois du joli à l'équivoque et même au licencieux ? On le pourrait supposer à lire les protestations qui se produisirent nombreuses, surtout dans la seconde moitié du règne de Louis-Philippe. A. Decamps flétrissait, en 1838, « toutes ces peintures sans nom, toutes ces images graveleuses de MM. Cibot, Franquelin, Destouches ou ces nudités lascives de MM. Court, Rioult et autres [5]. »

Prosper Haussard jette un cri d'alarme, en 1843 : « Il serait bien temps, sans pruderie, de prendre en dégoût l'art licencieux, ces gravelures peu équivoques, cette pornographie légèrement gazée qui vient s'étaler au Louvre [qui] ressemble çà et là à un boudoir suspect. » Et il dénonce *Juda et Thamar* de H. Vernet, *Putiphar* et *Dalila* de Steu-

1. Dumesnil, *Troyon*, p. 53.

2. Sensier, *Millet*, p. 68.

3. Chapitre IX, *ad finem*.

4. Paul Mantz, *Salon de* 1847, p. 10.

5. *Le National*, 5 mars 1838. — Voir, au Musée d'Amiens, *Les Jeunes filles au bain*, de Rioult.

ben, la *Jeune Femme* de Gros Claude, les *Sirènes* de Menn qui « déshonorent le nu », le *Jugement de Salomon* de Schopin, l'*Odalisque* de Quesnel, le *Rêve d'un chaste amour* de Mme Gotzel. La critique anonyme de la *Revue Indépendante*[1] partage les mêmes sentiments : il attribue l'origine de cette décadence au *Décaméron* de Winterhalter dont le succès, d'après lui, fut dû, en grande partie, « à certaines poses coquettes ». Il dénonce *la Courtisane* de Patry. Les *Beaux Arts*[2] s'en prennent surtout à *Juda et Thamar* de Vernet « on dit que c'est là un chapitre de la Bible ; à la bonne heure, sinon ç'eût été de la belle et bonne pornographie ».

L'année suivante, dans *les Beaux Arts*[3], on proteste contre l'indécence du Salon et l'on cite la *Bacchante* de Richard, *Raphaël et la Fornarina* de Carré, *les Filles de Loth* de Lecaron. Le *Saint Hilarion* de Papety est qualifié d'érotique[4].

Gustave Planche, en 1847[5], condamne « toutes les femmes de M. Vidal[6], comme celles de M. Muller [qui] sourient et montrent leurs dents et leurs jambes ».

Ces protestations multiples appuyées sur des exemples précis, devaient renfermer une part de vérité. On y devine aussi de l'exagération. Chez quelques critiques, affiliés à l'opposition politique, l'indignation a pu être augmentée par le désir de flétrir les goûts du pays légal. A d'autres moments, il y a eu pruderie. On a remarqué que, parmi les

1. 25 avril 1843.

2. *Salon de* 1843 (t. I, p. 27).

3. *Salon de* 1844 (t. III, p. 18).

4. *Ibid.*, t. II, p. 419. — *Juda et Thamar* et *Saint Hilarion* font partie de la Collection Wallace à Londres.

5. *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1847, p. 360. — Muller avait composé *la Ronde de mai*.

6. Vidal avait exposé trois dessins : *Une fille d'Ève*, *Péché mignon* et *Saison des fruits*.

artistes signalés, il en est quelques-uns de célèbres ou d'illustres : Horace Vernet, Steuben, Barthélemy Menn, Papety. Nous pouvons consulter grâce à eux, quelques-unes des pièces du procès, c'est-à-dire les originaux ou les gravures des tableaux incriminés. Personne aujourd'hui, semble-t-il, ne contesterait la moralité de *Juda et Thamar* qui n'en reste pas moins une composition d'une lamentable frivolité. Si les *Sirènes* [1] de Menn sont voluptueuses, elles le doivent à une facture dont on peut réprouver la technique spécieuse et non à des intentions vicieuses. Quant au *Saint Hilarion* de Papety, c'est un morceau très étudié et on ne peut le condamner que si l'on proscrit en bloc toutes les Tentations de saint Antoine.

Qu'il y ait eu, cependant, chez certains artistes, des velléités contestables, cela paraît indéniable. Baudelaire les encourageait dans un des chapitres les plus curieux de son *Salon de 1845* [2] où il donnait à Tassaërt, encore indécis, des conseils que celui-ci ne devait que trop bien écouter. Une *Léda* de Riesener au Musée de Rouen peut passer pour une polissonnerie et l'on sait que Courbet peignit, dans ses premières années un tableau, *Loth et ses filles* « repoussant par l'obscénité de la pensée [3] ».

De tels écarts restèrent, évidemment, tout à fait exceptionnels. Le goût du joli, du fade ou de l'à peu près, devait, au contraire, persister dans la bourgeoisie. L'histoire de la peinture française sous le Second Empire en apporterait des témoignages manifestes.

1. *Les Sirènes* ont été détruites par Barthélemy Menn lui-même ; il en reste une petite copie au Musée de Genève et la lithographie publiée par *l'Artiste*, 30 avril 1833. Voir l'article Menn dans le *Dictionnaire des artistes suisses* de Ch. Brun.

2. Ch. v. *Des sujets amoureux et de M. Tassaert.*

3. Silvestre, *Les artistes français*, 1878, p. 117.

CHAPITRE VII

LE PAYSAGE

I. L'École impériale. — II. Les novateurs. — III. L'essence du paysage romantique. — IV. L'apport du paysage romantique. — V. Le paysage néo-classique. — VI. L'apport du paysage néo-classique. Corot. — VII. La tendance réaliste. — VIII. L'orientalisme. — IX. Les animaliers. — X. Les fleurs, les marines, les montagnes.

Pessimistes ou inquiets sur tant d'autres points, les critiques de la monarchie de Juillet reprenaient confiance lorsqu'ils examinaient le développement du paysage. Avec Gautier, il leur semblait que, jamais, l'école du paysage n'avait été plus forte et plus savante[1]; c'était le genre qui tendait à dominer[2]. L'avenir qui, par ailleurs, a démenti des craintes vaines, a confirmé ces jugements. Nulle gloire n'est aujourd'hui mieux établie que celle de Rousseau, de Dupre ou de Corot. Nous n'espérons pas ajouter à leur renom ; mais nous essayerons d'analyser les forces et les mouvements complexes qui ont présidé à l'évolution du paysage et nous montrerons, aussi, quels liens étroits rattachent cette évolution à la marche générale de la peinture française.

I. — Nous imaginons volontiers que, du jour où Paul Huet eut planté son chevalet dans l'île Séguin, les paysagistes de

1. Théophile Gautier, *Salon de* 1840 (*La Presse*, 27 mars 1840).

2. *L'Artiste*, 1836, p. 25 — « Le paysage est véritablement la peinture de notre époque » Eug. Pelletan, *Salon de* 1841, *La Presse*, 5 mai 1841. — Hippolyte Flandrin, visitant le Salon de 1842, éprouvait un semblable sentiment (Lettre du 24 mars 1842, in Delaborde, *H. Flandrin*, p. 334).

l'École impériale disparurent par enchantement. Comme nous avons éliminé leurs noms de nos mémoires et relégué leurs toiles dans des greniers [1], nous les supprimons volontiers de l'histoire. En réalité, en 1830, l'École impériale régnait encore d'une façon presque incontestée ; elle continua à produire, avec éclat, pendant toute la monarchie de Juillet. J.-V. Bertin vécut jusqu'à 1842, J.-X. Bidauld disparut en 1845, Rémond ne devait s'éteindre qu'en 1875. Ces maîtres avaient des sectateurs, des élèves, des admirateurs. Le père de Fromentin exigeait de son fils, en 1843, qu'il prît des leçons de Rémond, et Béranger vantait au jeune Chintreuil les paysages de Valenciennes, de Michallon et de Bertin [2].

Des peintres nombreux continuèrent donc, par tempérament, par routine, par condescendance envers les habitudes du public, à se conformer aux doctrines exposées par Deperthès en 1818 [3]. Persuadés, comme l'avaient été les Davidiens de la prééminence de l'homme, ces paysagistes singuliers n'aimaient pas la nature ; ils ne soupçonnaient pas qu'elle eût une vie propre, et ne cherchaient pas à l'interroger. Ils ne voyaient, en elle, qu'une architecture, ou un décor.

Un paysage pur n'aurait pas offert à leur gré un intérêt assez vif ; pour retenir l'attention, il fallait que l'homme y marquât sa présence : des fabriques, des déesses ou des nymphes, des épisodes mythologiques ou historiques venaient

1. Ils occupent pourtant, encore, une large place dans les musées de province. Voir, par exemple, de J. V. Bertin, une *Vue du mont Piérie* (Salon de 1839) au Musée d'Autun et deux *Paysages* au Musée de Lille ; de Rémond, *Ulysse et Nausicaa* (Salon de 1831) et *Vue du pont de la Crévola* (Salon de 1833) au Musée de Nantes, *Vue d'une vallée des Vosges* (Salon de 1836) au Musée de Chartres, *La mort d'Abel* (1838) au Musée de Montpellier, *Vue de Naples* (1839) au Musée de Perpignan, *Elie sur le mont Carmel* (Salon de 1841) au Musée de Reims, *Marius à Minturnes* au Musée d'Angers ; de Watelet, *Vue d'une partie de la ville de Lyon* (Salon de 1836) au Musée d'Aix, *Paysage dans les Vosges* (Salon de 1839) au Musée d'Amiens...

2. Champfleury. *Souvenirs et portraits de jeunesse*, 1876, XXVI, p. 165.

3. J. B. Deperthès. *Théorie du paysage*, 1818.

animer des sites dont ils relevaient le lustre. Le tableau en recevait la désignation : tel paysage s'intitulait *Ulysse et Nausicaa*, *Marius à Minturnes* ou *La Mort d'Abel.*

Pour de semblables héros, il fallait des cadres exceptionnels [1]; les aspects que nos campagnes et nos forêts offrent spontanément, avaient paru incorrects ou mesquins. La Grèce seule et l'Italie auraient la majesté nécessaire. Mais les régions les plus riches, les plus nobles ne présentaient pas de beautés assez complètes pour être reproduites intégralement sur la toile. L'objet du peintre n'était point de communiquer une émotion, qu'il n'avait pas ressentie, ni de célébrer des spectacles toujours imparfaits. Incapable de pénétrer l'harmonie intime des choses, il ne voyait, dans l'Univers, que contrastes décevants et que désordre ; dès lors il devait intervenir pour rétablir les harmonies absentes ; aux contingences boiteuses, il substituait des équilibres rythmiques ; il recomposait la nature. Prendre la réalité comme un répertoire de formes, amalgamer, juxtaposer rochers, chênes et fontaines, opposer les masses, balancer les lignes, faire admirer la sûreté, l'ingéniosité de son goût et la noblesse de ses principes, tel était le triomphe du paysagiste, orgueilleux et impuissant démiurge, soucieux uniquement de géométrie.

Épris, comme les Davidiens, d'un idéal formel, il avait, comme eux encore, des scrupules de vérité. Il la cherchait dans le détail, affirmait son dessin, ne faisait pas grâce d'un brin d'herbe et s'appliquait au « beau feuillé ». Avec une patience implacable, il analysait les feuilles une à une sans en dissimuler aucune par un jeu de lumière ou par une ombre.

Ennemi du flou et du vague, il redoutait les heures indé-

1. Alphonse Karr, dans les *Guêpes* d'avril 1842, p. 67 sqq. a pris à partie, avec beaucoup d'esprit, le paysage historique.

cises ; soucieux de vérité permanente, il écartait les effets changeants ou subits, mais il trouvait le printemps monotone, prohibait le vert tendre et préférait, pour ses feuillages, les tons brûlés de l'automne.

Une facture sèche, blaireautée, sans émotion, insipide, achevait de donner au paysage un aspect de calligraphie laborieuse.

Toutes ces pauvretés prétendaient s'abriter sous l'autorité de Poussin, et les émouvantes synthèses, où le peintre des *Saisons* a rassemblé les beautés éparses d'un paysage afin d'en mieux faire jaillir l'âme, étaient données en exemples de stylisations logiques et d'abréviations raisonnables. Quant aux Hollandais, ils avaient ignoré le grand art et n'étaient, tout au plus, que des peintres de genre.

Appliquées avec rigueur par quelques-uns, ces doctrines continuèrent à peser sur des artistes qui avaient renoncé à évoquer l'antiquité ou la mythologie et qui s'imaginaient reproduire de bonne foi les sites qu'ils avaient observés. Guidés vers les vues panoramiques, où se réalisaient, plus ou moins complètement, les ordonnances qu'on leur avait appris à admirer, habitués à considérer les études prises d'après nature, comme des notes qu'il convenait de remanier en les utilisant, ils persistaient à faire leurs palettes selon les méthodes traditionnelles, pratiquaient un métier lisse et étriqué. Leurs *vues* appliquées et sèches sont devenues insupportables depuis la diffusion de la photographie ; elles ont perdu plus encore que les paysages historiques, qui restent, du moins, des objets de curiosité.

Bidauld, Rémond ou Watelet reçurent des commandes officielles ; ils trouvèrent, dans la presse, des apologistes qui les défendirent contre les novateurs[1]. C'est par eux, peut-

1. Je n'ai pas besoin de dire qu'ils furent attaqués avec la dernière véhémence, Bidauld, en particulier, poursuivi surtout comme membre de l'Institut et « l'un des plus grands refuseurs du jury ».

être, que les prédilections de l'époque impériale gardèrent, le plus longtemps, une apparente persistance.

II. — Cet art conventionnel, rationnel et mort ne présentait aucun germe de rénovation. Pour revivifier le paysage, il fallut qu'une génération nouvelle apportât à l'étude de la nature, une sensibilité fraîche, un esprit sans préjugé, que conception et forme, elle vint tout renouveler.

Cette génération d'artistes surgit, phalange attendue, nécessaire. C'étaient, selon l'ordre chronologique : Corot (né en 1796), Édouard Bertin (1797), Aligny (1798), Flers (1802), Paul Huet (1803), Brascassat (1804), De la Berge (1805), Diaz (1809), Troyon (1810), Paul Flandrin, Dupré (1811), Cabat, Rousseau (1812), Chintreuil, Ravier (1814), Daubigny (1817).

L'élaboration se fit sous la Restauration. Elle resta, naturellement, ignorée des contemporains. Nous savons aujourd'hui avec quelle force d'énergie personnelle, sans direction ou se dérobant à des directions vicieuses, les jeunes paysagistes s'élancèrent à la découverte de la nature et d'une technique. Nous savons en quels points de France et d'Italie s'accomplirent les gestes libérateurs. Nous possédons de Paul Huet, de Corot, des études et des tableaux datés de 1823 ou 1825 ; mais, bien que Corot ait exposé au Salon de 1827, la révélation ne se fit véritablement qu'en 1831. Cette année-là, Gustave Planche, dans son Salon, où il exaltait Delacroix et Decamps, annonçait le triomphe de Paul Huet et du nouveau paysage, en reconnaissant que « les principes et les habitudes n'en étaient pas encore nettement établis [1] ». Deux ans plus tard, Charles Lenormant [2] célébrait la marche progressive du paysage, louait Cabat, Dupré, Aligny, Delaberge, Corot, dont le tableau lui semblait le paysage « le plus

1. *Salon de* 1831, p. 94.

2. *Le Temps*, 2 avril 1833.

complet de l'exposition », et disait, de Rousseau « encore loin du but », qu'il « ne donnerait pas son avenir pour la carrière complète de vingt des paysagistes les plus renommés » du moment.

Désormais, d'année en année, des œuvres nouvelles affirmèrent et précisèrent la régénération du paysage. Les persécutions, qui ne manquèrent pas aux novateurs, les écartèrent trop souvent des Salons, rendirent plus difficile la vente de leurs tableaux, pesèrent même sur leur imagination, mais elles ne parvinrent pas à les décourager ; quelques amis fidèles les défendirent constamment. La masse du public ignora la plupart des œuvres et presque jusqu'au nom de quelques-uns d'entre eux ; les amateurs purent suivre leur évolution.

Évolution et idées complexes. Les paysagistes révolutionnaires se sont manifestés presque simultanément. Ils sont d'âge peu différent : vingt ans séparent les aînés des derniers venus et l'on pourrait supposer qu'ils constituèrent un groupe uni par une commune manière de sentir. Tout au contraire, cette floraison d'artistes contemporains est la plus variée qui se soit jamais rencontrée. Leurs œuvres sont si éloignées qu'on pourrait dire, de certaines, qu'elles s'opposent. Ils reflètent leur époque trouble, inquiète, changeante, agitée de courants heurtés, de remous, d'oscillations.

Leur apparition était depuis longtemps désirée. Chateaubriand semblait les appeler, qui reprochait, dès 1797, aux paysagistes de n'aimer point assez la nature et de la connaître peu. « Le paysage », ajoutait-il, « a sa partie morale et intellectuelle comme le portrait ; il faut qu'il parle aussi, et qu'à travers l'exécution matérielle on éprouve ou les rêveries ou les sentiments que font éprouver les différents sites[1] ».

1. Chateaubriand. *Lettres sur l'art du dessin dans les paysages*. Londres, 1797.

Chateaubriand, d'ailleurs, Bernardin de Saint-Pierre, tous ceux qui, à la suite de J.-J. Rousseau, avaient célébré le culte de la nature, préparaient, par la littérature, la voie aux peintres novateurs.

N'était-ce pas aussi un besoin obscur de rénovation qui avait poussé, depuis le début du siècle, quelques artistes à s'éloigner de la symétrie pour peindre « dans la manière de Salvator Rosa » des paysages aux lignes tourmentées, ou, comme on le dit alors, en donnant à ce mot un sens bientôt périmé, des « paysages romantiques » ? De quels applaudissements on avait salué la brève carrière de Michallon qui donnait un accent nouveau au paysage historique.

Déjà Louis Moreau, dans ses ouvrages si fins, si précis, avait entrevu les vérités futures. Une obscurité presque absolue enveloppe la vie de Georges Michel. Génie admirable, et qui fut, sans doute, un précurseur ; mais il ne mourut qu'en 1843 et l'on n'a pu établir la chronologie de ses œuvres. S'il devança ses contemporains, il n'eut, à coup sûr, aucune influence sur eux et ne commença à être étudié qu'après sa mort[1]. On voudrait, d'ailleurs, en vain rattacher la renaissance du paysage à des faits précis, à un nom. Celui de Constable a été souvent prononcé[2]. Il exposa, au Salon de 1824, trois paysages qui causèrent une impression profonde. Selon une tradition respectable, Delacroix les vit, avant l'ouverture du Salon, et repeignit, fiévreusement, hâtivement, le fond du *Massacre de Scio*, en s'inspirant du maître anglais. Que conclure de ce fait, sinon que

1. Il fut révélé, surtout, par un article de Thoré paru, le 25 décembre 1846, dans le *Constitutionnel*. Œuvres aux Musées du Louvre, d'Amiens, de Bayeux, du Havre...

2. Castagnary après avoir nié l'influence anglaise, dans son *Salon de* 1863, (*Salons*, t. I, p. 142) a affirmé, à plusieurs reprises, que Constable était le créateur du paysage contemporain (*op. cit.*, t. I, p. 235, 264, 331 et t. II, p. 71.)

Cf. l'important article de Prosper Dorbec sur : *Les paysagistes anglais en France* (*Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1912).

Delacroix devait être singulièrement préparé à recevoir l'influence anglaise pour l'avoir subie si soudainement.

Un mouvement, qui se poursuit pendant trente ans en se transformant sans cesse, qui est le point de départ de l'art de tout un siècle, dont on ne peut mesurer l'importance, parce qu'elle agit encore chez nos contemporains, un tel mouvement, si complexe, si fécond, ne naît pas d'une influence extérieure. Ce n'est pas un accident passager qui le crée, il dérive de l'ensemble complexe, obscur et admirable des forces qui entraînent la France tout entière.

Nous avons déjà montré, dans ce livre, les artistes sollicités par le Romantisme et la peinture abstraite et nous verrons bientôt comment, sous ces luttes apparentes, se dessinait un mouvement vers le réalisme. Ces trois courants se sont également disputé les paysagistes. Ceux-ci ne se sont pas partagés en trois groupes nettement orientés. Sauf peut-être Corot, il n'est pas un artiste, à cette époque, qui n'ait été, tour à tour ou tout ensemble, travaillé par des idées opposées, convié à des fins contradictoires. Rousseau, Cabat, Huet, Decamps ont été, à leur heure, romantiques, néo-classiques ou réalistes.

Ici donc, plus que partout ailleurs, il importe de subordonner les hommes aux forces qui les ont dominés. Le Romantisme, la rénovation du classicisme, l'instinct réaliste ont collaboré à l'épanouissement du paysage. Dans quelle mesure ont-ils agi, leur apport a-t-il été éphémère ou durable ? c'est ce qu'il convient à présent de rechercher et les dates nous invitent à étudier, d'abord, la part du Romantisme.

III. — Le Romantisme a été le ferment essentiel, l'élément libérateur. Il a apporté au paysage, tout ensemble, une âme et une technique.

Les Romantiques revinrent à la nature, longtemps igno-

rée ou méprisée. Ils la consultèrent avec le désir de s'y retremper ; ils en découvrirent la vie intense, tantôt exubérante, tantôt latente, vibrante et frissonnante dans ses moindres parties. « J'entendais », disait Rousseau, « la voix des arbres, les surprises de leurs mouvements, leurs variétés de formes et jusqu'à leur singularité d'attraction vers la lumière m'avaient tout d'un coup révélé le langage des forêts, tout ce monde de flore vivait en muets dont je devinais les signes, dont je découvrais les passions [1]. »

Ils sentirent la nature pleine de douceur et de rêverie. Ils s'accoutumèrent à goûter, en elle, une sorte de fraternité. On s'éprit de ce miroir muet, docile ; on l'aima : « Le paysagiste est de tous les artistes », disait Paul Huet, « celui qui communique le plus directement avec la nature, avec l'âme même de la nature [2]. » Cette sympathie alla parfois jusqu'à l'exaltation. De la Berge s'écriait, devant Rousseau : « Il faut aimer la vie jusqu'à en perdre l'esprit [3]. »

Cela seul suffit à recréer le paysage.

Du jour où la nature cessa d'apparaître comme une architecture inerte, ses aspects permanents n'appelèrent plus un exclusif intérêt. Les causes de trouble ou de variation, les accidents, les particularités par où s'exprime l'originalité d'un lieu ou d'une heure, attirèrent comme des témoignages de personnalité et de vie. L'orage, le vent mobile, les instants pittoresques, les détails heureux, furent la joie des Romantiques. Ils aimèrent les lacs et les rivières aux mirages infinis. Le ciel, nu et indifférent avant eux, devint vivant, multiple, passionné. Nerveux et lyriques, poètes toujours penchés sur eux-mêmes, analystes aigus de leur cœur, ils projetaient leur personnalité sur la nature ; elle était pour

1. Sensier. *Rousseau*, p. 52.

2. Lettre du 2 septembre 1868, in Chesneau. *Peintres et statuaires romantiques*, p. 56.

3. Sensier, *op. cit.*, p. 36.

eux la lyre douloureuse accordée au son de leur chant intime [1]. Ils cherchaient, chez elle, un écho à leurs rêveries inquiètes, à leurs angoisses, à leurs troubles, à leurs joies et elle répondait à leurs vœux. Elle leur livrait le secret de ses forces mystérieuses, de ses marais grouillants, des heures imprécises où le matin s'éveille, des minutes où le soleil projette au couchant ses féeries pourprées.

A cette interrogation passionnée, nulle terre ne pouvait mieux répondre que le sol natal. Émus par des beautés proches, les Romantiques délaissèrent l'Italie solennelle, impersonnelle, pour retrouver l'accord de leur âme avec les sites de leur patrie. Ils parcoururent la France à la recherche du motif, fouillèrent les environs de Paris, firent de Fontainebleau leur quartier général. Ils imposèrent l'amour du paysage national [2]. Tant de découvertes fécondes s'entachèrent de travers passagers. Nourris de leurs propres rêves, les artistes se tinrent étrangers à la société dans laquelle ils vivaient. Un malaise naissait de leur génie même ; peu compris, ils étaient blessés sans cesse par ignorance, par dédain, par raillerie. D'instinct, ils s'éloignèrent des « plaines déshonorées par le voisinage de nos villes [3] » sentant, en la nature solitaire, un plus fort appui à leur cœur que parmi ces multitudes où ils n'éveillaient pas d'écho. Leur âme meurtrie opposa la nature à l'homme. Ils peignirent la montagne libre, la forêt solitaire, le recoin abandonné où stagne l'eau sourde des marais. Ils se passionnèrent pour Fontainebleau, si près de Paris et si rebelle à

1. Paul Huet, écrit Michelet dans le *Temps* du 12 janvier 1869, « était né triste, fin, délicat, fait pour les nuances fuyantes, les pluies par moment soleillées. S'il faisait beau, il restait au logis mais l'ondée imminente l'attirait ou les intervalles indécis, quand le temps ne sait pas s'il veut pleuvoir. »

2. Selon une statistique établie dans *l'Art en province*, t. I, p. 29, au Salon de 1835, sur 460 paysages 336 étaient empruntés à la France, 46 seulement à l'Italie.

3. Chateaubriand. *Op. cit.*

l'action humaine, Fontainebleau dont les arbres noueux et les roches chaotiques marquaient comme une révolte des choses.

Diaz, dans une charmante pochade qui nous est conservée au Louvre, transpose aux crêtes neigeuses des Pyrénées la symphonie en blanc majeur. Rousseau « méfiant et solitaire » s'adresse « avec une sorte de volupté aux montagnes les plus sinistres ». Il recherche les « motifs farouches, les points de vue étranges [1] ».

Mais la haute montagne est sereine, elle semble d'ailleurs se dérober à la transcription. Les Romantiques ne s'attardent pas aux sommets ; ils descendent vers les pentes, pénètrent dans la forêt où ils découvrent « le monde des anciens âges et les régions des tempêtes [2] », sondent, du regard, les marais où la vie préhistorique s'unit à l'existence actuelle, arpentent les landes désolées et farouches.

Paul Huet, au Salon de 1831, donne comme épigraphe à un de ses envois [3] ces vers de Victor Hugo :

> Trouvez-moi, trouvez-moi
> Quelque asile sauvage,
> Quelque abri d'autrefois.
> . . . .
> Trouvez-le moi bien sombre,
> Bien calme, bien dormant,
> Couvert d'arbres sans nombre,
> Dans le silence et l'ombre,
> Caché profondément.

1. Sensier, *op. cit.*, p. 6.

2. Sensier, *op. cit.*, p. 20, 21.

3. *Paysage. Le soleil se couche derrière une vieille abbaye située au milieu des bois* au musée de Valence. Voir aussi, de Paul Huet, *Effet de soir* (1830) et *Une soirée d'automne* (Salon de 1833) au Musée de Lille, *Vue générale de Rouen* (Salon de 1833) au Musée de Rouen, un *Paysage* (1834) au Musée de Montauban, *Vue générale d'Avignon* (Salon de 1834) à la Préfecture de Cahors, *Coup de vent, souvenir d'Auvergne* (Salon de 1838) au Musée d'Avignon, *Vue du château d'Arques à Dieppe* (Salon de 1840) au Musée d'Orléans, un *Paysage* (Salon de 1841) au Musée du Puy, *Vue d'Avignon et du château des Papes* (Salon de 1842) au Musée d'Avignon, *Paysage* (Salon de 1843) au Musée du Puy.



PAUL HUET. — PAYSAGE
Salon de 1843.
(Musée du Puy.)



Entre Diaz, Dupré, Rousseau, de tempéraments par ailleurs si différents, un commun amour de la nature puissante et loin de l'homme, crée, malgré la divergence de leurs génies, comme une parenté.

Que les animaux domestiques, que les hommes apparaissent, par hasard, dans le paysage, ce ne sera pas pour le dominer mais pour s'y incorporer. Les êtres perdent leur individualité, ne sont plus que des taches et des masses parmi d'autres taches et d'autres masses. Quand Rousseau peint la *Descente des vaches dans le Jura* (1835), les animaux se confondent avec les terrains, les arbres, les herbages [1].

Ce panthéisme n'est pas objectif. La personnalité de l'artiste déborde sur la nature. Le paysage devient une effusion lyrique. Tendance excellente et dangereuse. Par une pente insensible, les artistes déforment la nature pour mieux s'exprimer eux-mêmes. A leurs yeux, selon le mot de Fromentin, « un paysage qui n'est pas teinté fortement aux couleurs d'un homme est une œuvre manquée [2] ». Amiel a dégagé l'essence même de cet art romantique dans la formule célèbre : « un paysage est un état d'âme [3]. »

L'art tourmenté, inquiet de Rousseau dépasse le modèle qu'il a sous les yeux. Des additions, des retouches, des surcharges n'arrivent jamais à satisfaire sa fébrilité. Sa pensée s'interpose entre son regard et son œuvre. Ce n'est plus la nature qu'il cherche à peindre mais une philosophie cosmique. Thoré pressentait cet écueil, quand il écrivait à l'artiste, dans une lettre d'importance capitale : « Tu créais des mirages qui te trompaient souvent dans ta peinture sur la réalité des effets naturels. Tu te débattais ainsi par excès de

1. Voir une lettre de Rousseau à Guizot vers 1836, citée dans Sensier, *op. cit.*, p. 111.

2. Fromentin, *Les maîtres d'autrefois*, p. 205.

3. Amiel, *Journal*.

puissance, te nourrissant de ta propre invention que la vue de la nature vivante ne venait point renouveler [1]. »

Cet éloignement de la réalité, ce perpétuel retour sur soi-même, enferment le Romantisme dans des limites étroites, en paralysent la fécondité et tendent, en certain cas, à donner au paysage quelque chose de chimérique.

IV. — Malgré ces dangers, il ne reste pas moins à l'influence romantique, la gloire durable d'avoir insufflé une âme au paysage ; il a aussi celle, qui est, peut-être, en art aussi essentielle, d'avoir créé une technique nouvelle.

En ce point, sauf peut-être pour Paul Huet, les peintres d'histoire précédèrent les paysagistes et leur ouvrirent la voie.

Rubens, sur ce domaine aussi, eut une influence décisive. Plus que tout autre, il montra l'inanité du beau feuillé. Bonington, par ses toiles et plus encore par ses aquarelles, prépara le succès de Constable. Au Salon de 1824, la *Charrette à foin traversant un gué*, le *Canal en Angleterre*, la *Vue près de Londres*, suscitèrent l'enthousiasme. Œuvres admirables de pure facture, à l'aspect fatigué, rugueux, inquiet, où les esprits novateurs virent la réalisation de ce qu'ils cherchaient.

Sous ces suggestions et par les tendances de leurs tempéraments, les paysagistes se trouvèrent, dès avant 1830, en possession d'éléments techniques libérés. Ils renonçaient à tout effort de stylisation, subordonnaient le jeu des lignes, se désintéressaient de cette architecture factice dont on avait tant abusé. C'est par le pinceau, par la couleur qu'ils s'exprimèrent.

Leur objet fut double : ils s'efforcèrent à traduire les harmonies naturelles ; ils voulurent que leur œuvre prît elle-même, dans le cadre, un caractère harmonieux.

1. Thoré à Rousseau 1844 (dans *L'Artiste*, 16 juin 1844, p. 102).

Pour dire la nature, ils ne crurent pas possible de tenter des reproductions littérales et, d'ailleurs, il ne s'agissait pas seulement de noter ce qui se voit, mais le chant des oiseaux, le silence, la fraîcheur des sources et leurs émotions à eux-mêmes ; ils substituèrent donc à l'effort puéril d'une réduction mécanique, le système des équivalences. Entreprise hasardeuse et infiniment féconde. Les Hollandais leur donnèrent quelques indications, mais insuffisantes et lointaines, car l'écart était grand entre la mentalité sereine et simple du XVIIe siècle et leur sensibilité complexe et tourmentée. Ils prirent, auprès des Anglais, des leçons plus directes et l'on put les accuser d'abord, d'importer l'art britannique en France. Ce n'était là qu'un point de départ : sur ces données, sur les exemples des peintres d'histoire, les paysagistes se livrèrent à une élaboration personnelle. Decamps porta au paysage, son alchimie subtile. Rousseau se livra, comme lui, à de savantes cuisines. « Son atelier », nous dit Sensier[1], « était vaste et sévère, c'était plutôt un laboratoire de penseur que le retrait d'un peintre de notre temps. On y respirait *un renfermé* de vieilles toiles, de vieux papiers, de palettes desséchées, de couleurs en évaporation, d'huiles grasses, de vernis, d'essences, de matières organiques innommées qui communiquait à ce refuge de l'esprit une espèce de terreur bienfaisante. Je me croyais comme chez un Faust de Dieu. » Tant de recherches ont eu des conséquences chimiques funestes : la célèbre *Allée des Châtaigniers* (1838)[2] est, depuis longtemps, profondément altérée. Les notes surchargées, les touches menues et pressées de

1. Sensier. *Rousseau*, p. 415.

2. Au Musée du Louvre. Les principaux travaux de Rousseau, pendant cette période, furent, outre *La descente des vaches* et *L'allée de châtaigniers*, des paysages d'Auvergne (1830), de Normandie (*Maisons du mont Saint-Michel*, *Vue du coteau des Andelys*, *Vue prise des côtes de Granville* (1831-1833), des vues des environs de Paris, des environs de Fribourg (1833), *Lisière de bois coupé, forêt de Compiègne* (Salon de 1834), *Le marais en*

Rousseau, les accords graves et imprécis de Dupré, les diaprures déliquescentes de Paul Huet, les accords violents de Diaz, les fulgurences de Ravier, sont des témoignages des efforts faits pour renouveler le langage de la peinture. Si la notation est parfois trop appuyée, parfois lourde, parfois indécise, c'est qu'il y a innovation et tâtonnement

Ce qu'ils ne trouvent pas eux-mêmes, sera révélé à leurs successeurs. Leurs pages pénibles ont épargné des labeurs à de plus heureux. Ils ont frayé la route aux Impressionnistes. Si haute que soit la valeur des artistes que nous examinons, il convient donc, au point de vue technique, de les regarder comme des précurseurs. Poètes admirables, d'une incomparable envergure, que n'auraient-ils pas réalisé, s'ils avaient été en possession des méthodes dont nous disposons, méthodes qu'ils ont préparées et pressenties !

Deux raisons les ont fait parfois dévier. La conception lyrique, nous l'avons vu, peut introduire, dans le paysage, une rupture d'équilibre, lorsque la personne du peintre déborde sur la nature. L'exécution comporte un écueil semblable. Les harmonies naturelles, à certaines heures, cessent d'être poursuivies pour elles-mêmes ; elles deviennent le prétexte de sonates peintes ou de rêveries. L'image réelle demeure le point de départ, mais l'imagination visuelle, d'accord avec l'instinct poétique, la déforme ou l'exaspère[1]. *Le Matin* et *Le Soir*, de Dupré, manifestent, au plus haut point, ce reploiement du peintre sur lui-même. L'atmosphère indécise, les empâtements vagues, les animaux, les arbres, les eaux que

Vendée (1838), *La mare*, *Le coucher de soleil par un temps orageux* (vers 1840), *Le marais dans les Landes* (1844), *Le Givre* (1845).

Voir, au Louvre, *Une lisière de forêt* (vers 1840), *Le marais dans les Landes*, *L'allée des bonshommes à l'Isle Adam*, *L'allée des Châtaigniers* dans la collection Vasnier à Reims *Une lisière de bois* (1842).

1. Ainsi, chez Decamps. Voir, dans la collection Moreau-Nélaton, *La Mare* (1844), *L'Affût* (1847), *La Battue*.

l'on devine, n'évoquent la réalité qu'à travers un mirage[1].

Que l'inspiration vienne à manquer, que le souffle soit trop court ou que l'artiste se fie trop à ses souvenirs, et l'œuvre, faite de pratique, deviendra inconsistante et creuse. Paul Huet, les jours où il n'est pas en verve, prête souvent à ce reproche. Dès 1837, *Le Matin*, rêverie pittoresque, sonne le creux et accuse le chic.

Par ailleurs, dans les paysages rêvés par Victor Hugo[2], dans les aquarelles raffinées de Ravier, l'enivrement des lignes, des lumières et des couleurs, entraîne à des créations fantastiques.

L'autre danger dérive d'une tendance essentielle du Romantisme. Le besoin de constituer, entre les quatre baguettes du cadre, un ensemble, harmonieux par lui-même, suggère parfois des expédients factices. Une tache rouge qui vibre seule, au bon endroit, parmi les notes sourdes et sombres, produit un effet certain ; c'est un procédé dont il a été quelque peu abusé, et la blouse du voyageur, le fichu de la paysanne, se trouvent au point désiré plus souvent que ne le comporterait une vision sincère. L'écorce argentée du bouleau, qui chante dans le silence de la forêt, est un motif exquis mais Diaz l'a trop souvent répété[3].

Pour donner au tableau des tons plus chauds, par amour des gammes rousses et profondes, les Romantiques ont enténébré la nature. Nul doute que cette préoccupation ait entravé et retardé la conquête des luminosités claires et du plein air véritable.

D'autres griefs pourraient être faits aux Romantiques, sur

1. De nombreux tableaux de Dupré sont conservés au Louvre ou dans les Musées de province, mais presque aucun d'eux n'est daté. Voir *Le Passage du pont* (1838) dans la collection Wallace à Londres.

2. Bertaux, *Victor Hugo artiste* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903).

3. Même observation pour Diaz que pour Dupré. Voir des *Vaches dans la forêt* (1846) dans la collection Chauchard au Louvre.

lesquels il ne me paraît pas qu'il y ait lieu d'insister, parce qu'ils sont dus uniquement à l'inexpérience ou à la timidité. Ils ont abusé de certains thèmes : la vanne, le moulin ; ils ont coupé leurs tableaux d'une façon souvent monotone ; ils ont gardé la hantise des panoramas au lieu de concentrer leur observation et leur sensibilité. Rien en tout cela ne semble essentiel.

C'est, au reste, à ses exagérations, à ses défaillances, que le paysage romantique doit, en grande partie, sa physionomie originale. S'il a, parfois, trahi la nature, il a traduit, avec acuité, les tendances intimes de quelques cœurs d'élite dans un moment de crise. L'impression complexe, l'émotion quasi musicale qu'inspirent des pages riches et nerveuses, aucune autre époque ne saurait nous les offrir. Leur charme est grave et maladif.

Mais, ces particularités éliminées, il reste au Romantisme une gloire ineffaçable. Il a ressuscité le paysage, il l'a doté d'une âme ; il lui a aussi apporté la technique la plus riche, la plus féconde. Son action a été capitale.

V. — Les mêmes préventions, les mêmes résistances, qui privèrent, d'une façon générale, le Romantisme de popularité et s'opposèrent à sa diffusion agirent contre le paysage romantique et elles intervinrent ici avec une particulière violence.

Un tableau d'histoire romantique, si choquant, si antipathique qu'il parût, était accessible par quelques côtés : on y voyait des personnages, hideux peut-être et mal bâtis, occupés, du moins, à quelque action : le sujet de l'œuvre était intelligible. Un paysage, au contraire, étranger à toutes les conventions traditionnelles, n'offrait à des yeux inexperts qu'un assemblage confus de taches, une tapisserie ou une mosaïque.

La collaboration nécessaire du spectateur pour creuser



Photo Braun et Cie.

ALIGNY. — VUE PRISE A AMALFI, DANS LE GOLFE DE SALERNE
Salon de 1835.
(Collections nationales)



les perspectives, compléter les indications, dégager les volumes, manqua donc aux Romantiques, comme elle devait, quarante ans plus tard, se refuser aux Impressionnistes. Les mêmes plaisanteries, émises avec le même aveuglement et la même bonne foi, accueillirent les deux écoles. On se gaussa de ces « danses des arbres », de ces « fouillis », de ces « soupes aux herbes ».

Ceux qui comprirent ne furent pas nécessairement conquis. La majorité des tempéraments, rebelles à la couleur, avides de clarté et de logique, ne subirent pas la séduction de ces symphonies passionnées. Le paysage nouveau, de plus, déroutait ceux — et ils étaient légion — chez qui la nature évoquait immédiatement des réminiscences littéraires[1] ou qui ne l'admiraient qu'à travers les souvenirs de collège : il n'avait pas la sérénité souriante de l'Arcadie ni la majesté de la vallée de Tempé : il n'appelait pas de citations classiques. Tant de raisons devaient autoriser un contre-courant.

Or, dans le temps même où se constituait le paysage romantique, d'autres artistes, pénétrés, eux aussi, du sentiment romantique de la nature, mais dominés par des tendances de clarté logique, s'étaient rencontrés dans la campagne romaine et près du Tibre. En 1826, Édouard Bertin, Corot et Aligny tenaient leur quartier général à l'auberge de la Lepre et bientôt ils rapportaient en France une formule rajeunie de paysage classique.

Le paysage néo-classique n'était pas un retour au passé. La calligraphie appliquée, les formules stériles de J.-V. Ber-

1. Victor Hugo, lui-même, en 1837, dans *Les voix intérieures*, invoquait Virgile, près de Meudon, devant

Une chaste vallée
A des coteaux charmants nonchalamment mêlés,
Retraite favorable à des amants cachés,
Faite de flots dormants et de rameaux penchés,
Où midi baigne en vain de ses rayons sans nombre
La grotte et la forêt, frais asiles de l'ombre.

tin et de Valenciennes étaient répudiées. L'artiste cherchait à s'exprimer par des moyens personnels, une facture large, synthétique. La technique de Corot passa, pendant de longues années, pour lourde, opaque, gauche ou hâtive[1]. On ne revenait pas non plus aux « études maladroitement cousues » qui constituaient, selon le mot de Girodet[2], le paysage impérial. Disciples de Poussin, Corot et ses amis ne tentaient pas de l'imiter servilement, mais, dans les lieux où Poussin avait médité, ils s'étaient appliqués à ressusciter la sincérité de sa vision.

Le paysage vraiment classique c'était une nature aux lignes amples, aux plans accusés, aux horizons vastes et précis, une nature de structure nette et noble, étudiée par un regard amoureux de clarté, de mesure, de convenance décorative : le paysage italien vu par un œil français.

Si le paysage, ainsi conçu, est une confidence, c'est celle d'une âme sereine, sinon hautaine et sévère. Il n'y faut pas chercher une sympathie douloureuse ou une consolation, mais on y peut puiser un surcroît d'énergie et se livrer, près de lui, à une élévation spirituelle.

L'artiste étudie, avec prédilection, les terrains nus et arides dont l'ossature s'affirme, les rochers aux arêtes vives, aux silhouettes accentuées. Il préfère aux chênes noueux et tourmentés, les peupliers, les pins dont le tronc s'élance d'un jet direct avec la régularité d'une colonne. Sensible, avant tout, au rythme des lignes, il demande, à la couleur, de servir une composition nombreuse, la subordonne et ne redoute pas de paraître froid ou âpre. Sans systématiser l'usage des fabriques et la présence de per-

1. A. Barbier signale, au Salon de 1836, « une campagne de Rome bien lourde, bien grise, bien opaque de M. Corot. » — « L'exécution surtout fait défaut à l'artiste et ses belles pensées restent pour ainsi dire expliquées à demi. » Chalamel, *Album du Salon de* 1844, p. 5. Ici encore, Baudelaire a été clairvoyant (*Salon de* 1845 in *Curiosités esthétiques*, p. 53-55).

2. Notice sur Girodet dans ses *Œuvres complètes*, I, xxxix.

sonnages, il introduit, volontiers, des palais, des temples ou des ruines lorsqu'incorporés aux paysages, ces monuments semblent en compléter la signification, et demande aux héros de la fable, de l'histoire ou des Ecritures de souligner ses sentiments[1].

La *Villa italienne* profilée par Aligny au sommet d'une roche escarpée (1841) peut être présentée comme témoignage de cette doctrine. Dans l'œuvre de Corot, *Agar dans le désert* (1835) et *Homère et les Bergers* (1845)[2] sont, parmi d'autres, des pages significatives. La première de ces œuvres, surtout, avec ses falaises rocheuses, ses accords solennels, la couleur brune, sèche, le mépris visible de tout agrément, souligne fortement un parti pris.

Constitué en Italie, le paysage néo-classique trouve à s'appliquer aux sites de France : Fontainebleau, où Rousseau et Dupré cherchaient à évoquer la variété vibrante de la nature, prend un aspect imposant et grave sous le crayon de Corot. Il y consacre, en 1831 et 1833, deux études faites avec une volonté de simplicité et de grandeur.

Pour étroite que puisse paraître la formule néo-classique, elle ne laisse pas de se prêter à traduire des personnalités très différentes. Aligny trouve à y déployer une roideur effroyable. Ses dessins de Grèce et d'Italie, gravés en 1845, sont d'une précision coupante, d'une sécheresse et d'une sûreté métalliques.

Qu'il prenne le pinceau, des indications blafardes (*la Mort de Duguesclin*), des tons antipathiques et faux marquent non seulement le mépris mais l'inintelligence de la couleur[3].

1. Taine a donné une analyse remarquable de ce style dans sa notice sur Édouard Bertin (*Livre du centenaire des Débats*).

2. *La Villa italienne*, d'Aligny, au Musée du Louvre, *Homère et les bergers*, de Corot, au Musée de Saint-Lô.

3. *Persécution contre les derniers Druides* (Salon de 1831) au Musée de Nîmes, *Le Bon Samaritain* (Salon de 1834) au Musée d'Amiens, *Vue prise à Amalfi* (Salon de 1835) au Palais de Fontainebleau, *Jésus et les disciples*

Les paysages d'Édouard Bertin expriment une âme élevée et rare. Bertin éprouve, devant les sites silencieux et nobles, non pas une émotion, mais une sorte de délectation intellectuelle. Il compose des poèmes parnassiens. Les dessins, qui sont la partie la meilleure de son œuvre, laissent deviner, sous la discrétion de leurs indications rythmiques, l'intensité d'un sentiment qui refuse de se livrer[1].

L'atelier d'Ingres donne, on le devine, au paysage néo-classique, un concours précieux. Hippolyte Flandrin, dans *le Christ et les petits enfants* (1838), accorde au paysage une place importante. Ingres, lui-même, sans composer un seul paysage pur, apporte au paysage la contribution la plus imprévue, la plus raffinée dans cette incomparable vision orientale qui se déroule près de *l'Odalisque à l'esclave*. Il agit par son enseignement et compte, parmi ses disciples préférés, deux paysagistes : Alexandre Desgoffe auquel il confie l'exécution des fonds de l'*Age d'or*, tempérament lucide et froid[2], et Paul Flandrin, délicat et timide, dont le *Poussin sur les bords du Tibre* (1843) est un hommage juste et ingénieux à un inspirateur.

Marilhat, que nous retrouverons en parlant de l'orientalisme, associe un sentiment puissant de la vie et même de la couleur au sens des grandes lignes, dans ses vues d'Auvergne et dans l'admirable toile où, en 1843, il collabora avec Eugène Lami[3].

d'Emmaüs (1837) au Musée de Besançon, *La mort de Duguesclin* (Salon de 1838) au Musée de Caen, *Paysage avec figures* (1839) au Musée de Rennes, *Vue prise dans l'île de Capri* (1841) au Musée d'Angers, *Hercule terrassant l'hydre de Lerne* (1842) au Musée de Carcassonne...

1. *Intérieur de forêt* (Salon de 1834) au Musée d'Amiens, *Vue des Apennins* (1836) au Musée de Montpellier, *Vue d'Aricia* (1837) au Musée d'Angers, *Vue des carrières de la Cervara* (Salon de 1839) au Musée de Carcassonne, *Jésus tenté* (1842) au Musée de Bourges, dessins à l'Ecole des Beaux-Arts.

2. *Narcisse à La Fontaine* (Salon de 1844) au Musée de Semur.

3. Galerie de Versailles. Paysages de Marilhat aux Musées de Blois, Grenoble, Lyon...

Vers 1840, le paysage néo-classique, illustré par les maîtres que nous venons d'évoquer, par d'autres encore, tels Français, facile et inconsistant, Buttura, Benouville, Chevandier de Valdrôme, participa à la fortune générale, en ce moment, de la réaction abstraite.

Le mouvement fut assez fort pour porter son empreinte, au moins temporaire, sur des peintres aux tendances bien éloignées. Il agit naturellement sur les jeunes gens. Troyon, Daubigny, sont un moment entraînés. Daubigny peint, en 1840, un solennel *Saint-Jérôme* ; Troyon peint en 1841, avec une semblable intention, *Tobie et l'ange*[1].

Cabat se débat pendant plusieurs années, sollicité tour à tour par les deux tendances.

Les artistes mûris sont, eux-mêmes, impressionnés. Paul Huet, très réceptif, abandonne le cours de ses rêveries pour assembler, en lignes aiguës, des panoramas. Ses envois de 1841[2], le *Crépuscule*, en 1843, de très nombreux dessins attestent sa passagère conversion. Théodore Rousseau reflète, un jour, ce souci nouveau de simplicité. Dans le *Dormoir d'Apremont*, on dirait que son nervosisme, son inquiétude de tout dire s'apaisent. Decamps révèle des instincts de grandeur et de composition latents jusqu'alors. La *Villa Doria Panfili*, en 1839, décèle une tension, plus accentuée[3] encore dans *Joseph vendu par ses frères* (1838). *Les Muses au bain* ; *Jésus sur le lac de Genesareth* sont des œuvres grandiloquentes et épiques. Les fables de La Fontaine, la *Grenouille et le bœuf* ou le *Héron*, servent de prétexte à des paysages ambitieux où se retrouve l'imagination de l'auteur

1. Au Musée de Cologne.

2. *Un torrent en Italie* (Salon de 1841) au Musée d'Avignon, *Vue de la campagne de Naples* au Musée de Bourges, *Vue des environs de Naples* au Musée de Caen.

3. *La villa Doria Panfili*, les *Muses au bain*, *Joseph vendu*, dans la collection Wallace à Londres. *Jésus sur le lac Génésareth* dans la collection Moreau-Nélaton.

des *Cimbres*, bientôt auteur de *Samson*. Les progrès envahissants du paysage néo-classique réjouissaient une partie de la critique. Théophile Gautier consacrait un poème aux paysages de Bertin, Aligny et Corot exposés en 1839[1]. Louis Peisse proclamait la supériorité du paysage français sur la Hollande, et la suprématie de Poussin[2]. Lamennais exaltait Claude Lorrain « non moins vrai que les peintres hollandais et flamands » et qui « l'emporte sur eux par la chaleur, la grandeur, la grâce, par la beauté idéale enfin[3] ».

D'autres critiques poussèrent des cris d'alarme. Charles Blanc protestait contre « le procédé de M. Ingres appliqué au paysage[4] » et Eugène de Montlaur déclarait que « c'était insulter la nature que de faire autrement qu'elle[5]. »

VI. — Nous savons, aujourd'hui, que ces craintes étaient vaines. Le mouvement néo-classique avait atteint son maximum d'intensité et la régression devait être rapide[6]. Le temps écoulé nous permet aussi d'être plus équitables. Le néo-classicisme n'a pas été seulement, à un moment donné, le mode d'expression légitime de quelques tempéraments sincères, il a apporté sa contribution à la genèse du paysage contemporain. Il a revendiqué, avec les exagérations que comporte toute lutte, les droits de la cadence, le rythme des lignes. Contre la tendance romantique aux harmonies sombres par désir d'intensité, contre la « noirdure » de Rous-

1. *A trois paysagistes* (*La Presse*, 27 avril 1839, et *Poésies complètes*, II, p. 60).

2. *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1842, p. 232 et 15 avril 1843, p. 176. — Même sentiment dans la *Revue Indépendante*, 1843, p. 590.

3. *Esquisse d'une philosophie*, 2e partie, livre VIII, chapitre v, p. 369.

4. *Salon de* 1840 (*Revue du Progrès*, p. 358).

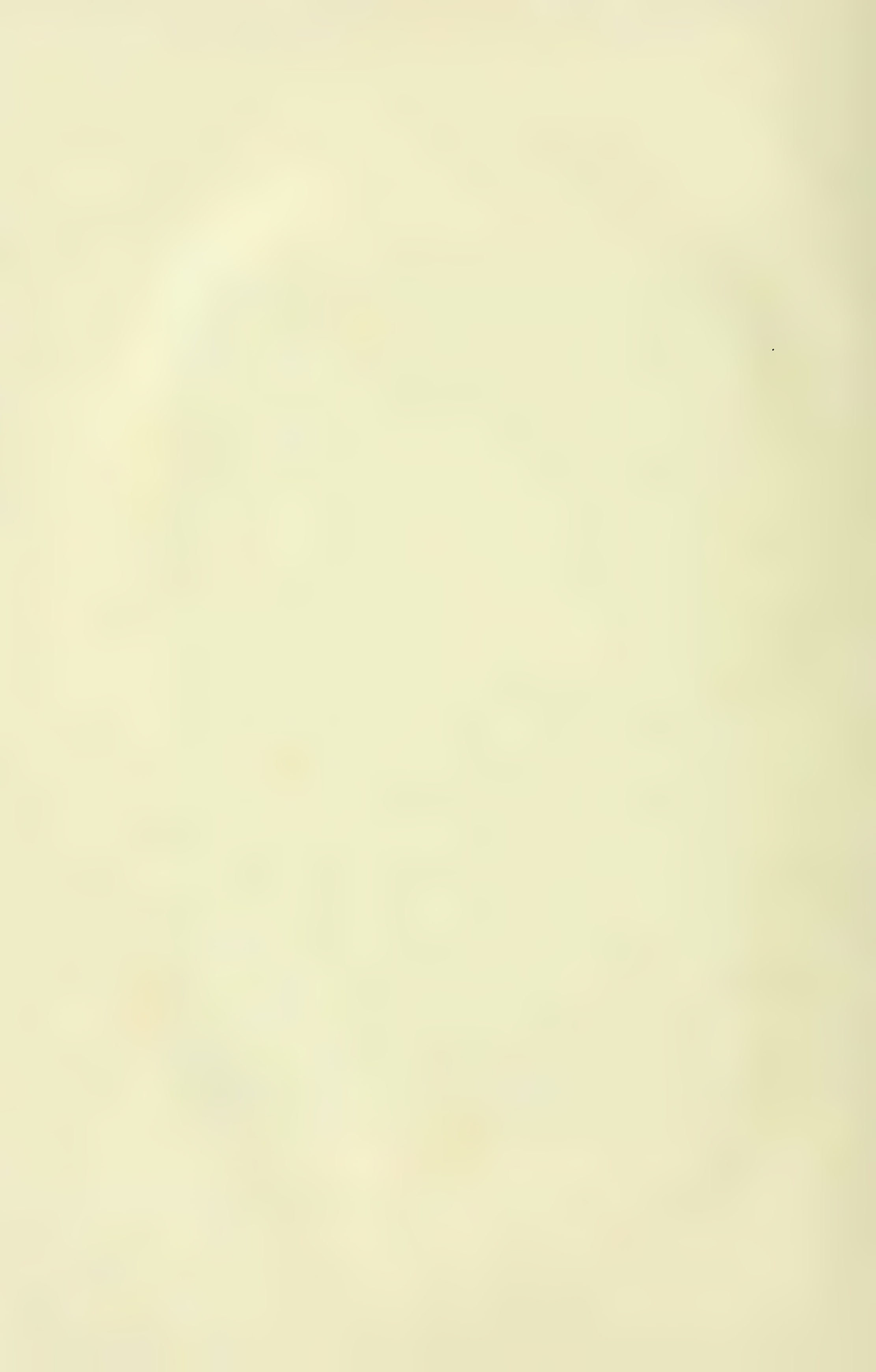
5. *Salon de* 1841 (*Revue du Progrès*, p. 281).

6. Dès 1845, Gautier faisait des réserves sur le paysage composé : « en suivant la nature on court moins risque de s'égarer — un pommier est moins trompeur qu'un système », et, en 1846, il partait en guerre, avec humour, contre le paysage historique.



Photo Braun et Cie.

COROT. — HOMÈRE ET LES BERGERS
Salon de 1845.
(Musée de Saint-Lô.)



seau, il a affecté les tonalités grises ou lavées et collaboré, ainsi, à l'éclaircissement de la palette. Efficace pour la technique, il a préservé dans l'ordre des sentiments, les impressions paisibles et les contemplations lucides, sacrifiées par les Romantiques aux émotions nerveuses et troubles : il a réintégré la sérénité.

Conçu sous ces aspects, le paysage se prête aux fins décoratives. Nous verrons[1] comment Paul Flandrin, Desgoffe ou Corot ont participé à la renaissance de la peinture des murailles.

Même dépourvu de tous ces mérites, le paysage néo-classique, se défendrait à nos yeux par ce fait seul qu'il constitua le milieu favorable où se développa le génie de Corot.

C'est près des néo-classiques les plus déterminés que Corot prit conscience de sa personnalité et c'est d'eux qu'il reçut les premiers encouragements. Dès 1825, à Rome, Aligny avait dit de lui « il sera notre maître à tous ». Mais Corot, modeste, acceptait les conseils d'Edouard Bertin. « C'est à lui », disait-il plus tard, « que je dois d'être resté dans la voie du beau » et il ajoutait « Quel instinct ! Quand nous allions tous trois avec Aligny cherchant un motif dans la campagne de Rome, Edouard était toujours le premier à l'ouvrage et à la bonne place. »

L'influence doctrinaire faillit, un moment, devenir oppressive ; *Agar dans le désert*, en 1835, ne retenait plus rien de la fraîcheur et de la finesse de notation que les « études très fameuses » du *Forum* et du *Colisée*, que le *Pont de Narni* avaient témoignées en 1827. Mais, dès lors, par une progression constante, à travers *Silène* (1838), *Démocrite et les Abdéritains* (1841), l'artiste se ressaisissait et, dans *le Verger* (1841), il se montrait maître de son génie et émancipé[2].

1. Chapitre VIII, p. 332.

2. *Agar dans le désert*, ancienne collection Galimard, *Silène* ancienne col-

Il allait désormais chanter, sans contrainte, ses poèmes intimes, émouvants et bienfaisants.

Le souci des ordonnances limpides, la prédilection pour les paysages propices à la méditation et à l'apaisement, le goût pour les fabriques, pour les personnages empruntés à l'épopée ou à la fable, le choix des colorations atténuées, toutes les tendances qu'il a développées auprès des néo-classiques, Corot ne les répudiera jamais. Mais, parti des principes rigoureux d'une pratique volontaire, il a transformé toute formule par l'Amour. Il est, avec Prudhon, avec André Chénier, qu'il apprit à connaître par hasard en 1845, un grand peintre classique, par le sentiment.

VII. — Pour éloignées que soient les deux esthétiques que nous venons d'examiner, elles se rencontrent, néanmoins, en un point essentiel. Néo-classiques ou romantiques, elles ont ce caractère commun de ne pas considérer la nature en elle-même, comme une fin, mais de l'asservir à exprimer une idée ou un sentiment.

Poète ou styliste, le peintre projette sur la nature sa personnalité : il s'étudie en elle. Rythme ou élégie, il célèbre surtout ce qu'il lui prête. Pour que le paysage accomplisse sa destinée, il faut que l'artiste dépouille son orgueil, qu'un sentiment nouveau l'anime, sentement d'amour véritable, d'humilité, qui substitue à la poésie subjective, la poésie des choses elles-mêmes.

Cette évolution logique se prépare sous la monarchie de Juillet. Elle participe au mouvement général qui, à travers tout l'art de ce temps, ouvre les voies au Réalisme et nous devrions en réserver l'examen pour le chapitre où nous mettrons en lumière ce phénomène essentiel, si le souci d'un plan rigoureux ne pliait pas ici devant la crainte de

lection J. Dollfus, *Démocrite et les Abdéritains* au Musée de Nantes, *Le Verger* au Musée de Semur, *Site d'Italie* au Musée d'Avignon.

morceler l'histoire du paysage. Le lecteur nous excusera d'anticiper sur le chapitre IX et d'en escompter, par avance, les conclusions.

Tout d'abord, la conception même de la nature se modifie. Elle cesse d'être le privilège de quelques esprits exceptionnels, consolation pour les cœurs ulcérés, délectation pour des âmes éloignées des soucis vulgaires. Elle devient accessible et familière, se rapproche de l'homme, se fait agreste.

La littérature, avant les peintres, prélude à cette évolution. Aux déclamations du *Lac* et d'*Olympio*, succèdent les impressions de *Joseph Delorme* (1829) dont « les seules distractions étaient quelques promenades à la nuit tombante sur un boulevard extérieur ». Théophile Gautier, dans ses poèmes écrits autour de 1830, chante les jardins, les sentiers, des spectacles rustiques ou villageois. Bientôt George Sand décrit, avec amour, les plaines, les bocages, la nature médiocre de son Berry[1], et Balzac chante la Touraine[2]. Aux approches de 1848, les *Bœufs* de Pierre Dupont, d'autres chansons de souffle pareil, montrent combien ce sentiment s'est popularisé.

La passion des voyages, passion que vient seconder le développement des chemins de fer, se répand. Et le voyage ne sera plus seulement la quête de l'inconnu, du grandiose ou de l'étranger ; c'est un souci de délassement, de repos, d'amour naïf de la nature, qui guidera vers Dieppe le bourgeois du Marais.

Ainsi s'affirme cette idée que le pittoresque ne réside pas dans les décors rares que la nature ne réalise que par exception : tout paysage, si indifférent qu'il puisse paraître aux yeux mal exercés, porte en lui son intérêt, et Delacroix,

1. *Valentine* (1832.)

2. *La grenadière* (1832) ; *La femme de trente ans* (1828-1844).

avec sa lucidité coutumière, en fait la remarque : « la plus pauvre allée avec ses baguettes toutes droites sans feuilles, dans un horizon plat et terne en dit autant à l'imagination que les sites les plus vantés[1] ».

Que cette conception se répande parmi les paysagistes et, dépouillés de leur superbe, passionnés de vérité, ils se feront les serviteurs de cette nature qui, au lieu de se pencher sur leurs cœurs, les enveloppe et les domine de toutes parts.

Les paysagistes ont toujours prêché le respect de la vérité, mais cet hommage s'accompagnait de discrètes réticences.

Joseph Vernet conseillait aux jeunes gens qui se destinent à l'étude du paysage « de copier le plus exactement possible, tant pour la forme que pour la couleur, et ne pas croire mieux faire en ajoutant ou en retranchant ». Mais il ajoutait « on pourra le faire dans son atelier, lorsqu'on veut composer un tableau[2] ».

De même, la conscience et la simplicité de Corot sont corrigées par le souci de peindre la vérité « baignée dans l'impression que nous avons reçue à l'aspect de la nature[3] ».

Les Ingristes ont le culte du vrai, mais ils recherchent « avant tout, la beauté des lignes, l'harmonieux balancement des masses[4] ».

Ces réserves toujours différentes et toujours renouvelées, la tendance réaliste va les atténuer sinon les faire disparaître.

Nous avons déjà dit combien il était malaisé de parler de Georges Michel. Les intérieurs de forêt près de Paris, qu'il

1. Lettre à Reiset, 1833 (*Lettres*, 2e édition, p. 195).

2. Jay. *Recueil de lettres*, 1817.

3. Moreau Nélaton. *Corot*, p. 172.

4. Paul Flandrin, 18 septembre 1893, cité par Raymond Bouyer in *Revue de l'art ancien et moderne*, 10 juillet 1903.

peignit avec une recherche de simplicité savoureuse, ses vues saisissantes du Montmartre d'alors, mamelons pelés, vêtus d'herbe rare, carrières blafardes et moulins solitaires[1], auraient eu une influence décisive s'il n'eût vécu ignoré, et, de même, son métier fruste aux empâtements robustes[2].

Géricault, mort trop jeune, avait retracé la grandeur de l'humble réalité quotidienne dans son *Four à plâtre* du Louvre. Xavier Leprince, malgré une technique étroite, avait animé ses vues de Honfleur d'un sentiment tout hollandais. Une mort prématurée l'empêcha aussi de se libérer complètement.

Un métier mesquin gâte les œuvres de Dagnan qui peignit de très curieuses vues de villes, et, plus encore, les vues de Bouton, le peintre célèbre des Dioramas[3]. C'est encore cette langue étriquée qui rend, malgré leur bonne foi, insupportables les œuvres de l'école de Lyon. Celle-ci s'orientait, dès 1824, dans une voie nouvelle, un tableau de Duclaux en fait foi[4]. Malheureusement, Duclaux, Belloy et Grobon ne surent pas s'affranchir des leçons techniques de Richard et de Révoil, précurseurs lyonnais du Romantisme : l'aridité du contour, les colorations blafardes, l'aspect

1. Rien n'est plus beau que l'aspect de la grande butte, quand le soleil éclaire ses terrains d'ocre rouge veinés de plâtre et de glaise, ses roches dénudées et quelques bouquets d'arbres encore assez touffus, où serpentent des ravins et des sentiers » (Gérard de Nerval. *La Bohème galante. Promenades et souvenirs. La butte montmartre*).

2. Deux dessins aquarellés, datés, l'un de 1831, l'autre de 1834 (ancienne Collection J. Dollfus), par la simplicité agreste du motif, par la notation, montrent, en Georges Michel, des aspirations nettement réalistes.

3. De Dagnan, *Vue de Paris prise sur le boulevard Poissonnière* (Salon de 1834) au Musée du Puy, *Vue de Grenoble* (Salon de 1837) au Musée de Grenoble, *Vue d'Avignon* (1838) au Musée d'Avignon, *Vue des environs d'Angers* (1845) au Musée de Valenciennes, *Vue d'Angers* au Musée d'Angers. De Bouton, *Intérieur voûté* (1840) au Musée d'Autun, *Intérieur de la cathédrale de Chartres* au Musée de Grenoble.

4. Il représente une *Halte d'artistes lyonnais* dans la campagne et est conservé au Musée de Lyon.

émaillé de la toile, donnent une apparence de procès-verbal à des œuvres d'une inspiration sincère.

Ces essais, pour curieux qu'ils soient, eurent peu d'action effective sur l'éclosion du paysage réaliste. Les Hollandais, le mode provincialiste furent des agents plus efficaces.

L'influence des Hollandais fut, à la fois, puissante et restreinte; la largeur de leur conception eût pu servir de modèle aux peintres si elle n'avait eu, pour moyen d'expression, un métier trop serré. A les suivre exactement, on s'engageait dans une impasse. L'*Etang de Ville d'Avray* (1834)[1], de Cabat, qui rappelle trop directement le *Buisson* de Ruysdael est une œuvre d'allure décevante et archaïque ; la langue du XVII[e] siècle ne convient plus à la complexité des sentiments de notre âge. Si l'exemple de Ruysdael a pu être fécond, c'est seulement à titre d'excitation. Au contact de tels maîtres, les peintres ont rejeté les formules factices, et senti le prix de l'absolue sincérité. Mais ils ne pouvaient rendre à leur cœur l'ingénuité et la santé, et, pour exprimer une mentalité enrichie et névrosée, il leur fallut user d'une langue nouvelle.

Des vues politiques conservatrices, l'amour du Moyen Age, le Romantisme avaient, sous la Restauration, promené la curiosité à travers les provinces de France. Cette mode, dont la collection des *Voyages pittoresques*, dirigée par le baron Taylor, est le monument durable, se développa sous la monarchie de Juillet[2]. Mais elle changea peu à peu de caractère. A la recherche du site rare, singulier, exceptionnel, que manifestent, par exemple, les admirables lithogra-

1. Au Louvre. Voir aussi, de Cabat, une *Vue de la gorge aux loups* (Salon de 1834) au Palais de Fontainebleau, *Le Bon Samaritain* (Salon de 1840) au Musée d'Amiens, *Un paysage peint au couvent de Chalais* (1845) au Musée de Grenoble.

2. De Flers, *Prairie à Aumale* (1841) au Musée de Béziers, *Chaumière normande* au Musée du Puy. De Leroux, *Paysage du haut Poitou* au Musée de Besançon.

phies consacrées par Eugène Isabey à l'Auvergne, succèdent des narrations moins éclatantes, avec un accent plus marqué de terroir.

Flers célèbre la Normandie et Louis Leroy y trouve des sujets d'eau-forte. Jules Dupré scrute le Berry; Charles Leroux peint la campagne de l'ouest et les environs de Nantes; Loubon décrit la région pyrénéenne, Achard, le Dauphiné[1].

L'eau-forte, dont le goût s'est répandu, la lithographie dans tout son éclat, multiplient les croquis d'observation directe, et la photographie, à peine découverte, offre ses suggestions et son concours[2].

De La Berge est obsédé jusqu'à la manie par le besoin d'exactitude[3].

Malgré tout, ce sont encore les maîtres du paysage, Rousseau, Corot, Daubigny, qui ont le plus efficacement préparé le paysage réaliste.

Ils ont pratiqué le plein air, et nous pouvons facilement nous les représenter dans leurs excursions, à l'aide des estampes de Marvy ou de Français[4] où l'on voit des paysagistes vêtus de blouses, armés de guètres, prêts à affronter les intempéries pour surprendre la nature.

On raconte que Corot, ainsi accoutré, fut pris, par les paysans, pour le domestique de son ami Dutilleux.

Ces études, faites devant le réel, sont multipliées parfois avec une sorte d'acharnement. Corot suscitait le scandale,

1. D'Achard, plusieurs paysages au Musée de Grenoble, *Vue des environs de la Chartreuse de Grenoble* (Salon de 1845) au Musée de Nantes, *Bords de l'Ain* (1846) au Musée de Besançon.

2. *Excursions daguerréennes. Vues et monuments anciens et modernes les plus remarquables du globe.* 2 vol. 1841-42. — *Paris et ses environs reproduits par la daguerréotypie* sous la direction de Ch. Philipon, 1840-43.

3. *Vue d'un bourg de Normandie* (Salon de 1831) au Palais de Fontainebleau, *soleil couchant* (1839) au Musée du Louvre.

4. Marvy, frontispices des *Études des paysages*, 1841 et *d'un été à la campagne*, 1844. — Français, frontispice des *Artistes contemporains*, 1846.

à la Rochelle, parmi ses confrères provinciaux, en reprenant, cinq fois de suite, le même motif[1].

Cette assiduité à « courtiser la belle dame » ne fut pas, il faut le dire, purement spontanée. Corot, Rousseau seraient rentrés dans leurs ateliers y composer de grands tableaux s'ils avaient trouvé des acheteurs. Le manque de commandes les obligea à s'en tenir à ces notations qui, dans leur pensée, au début du moins, n'étaient que des travaux préparatoires. L'art s'enrichit ainsi de joyaux inestimables et, inconsciemment, la cause du réalisme progressa.

D'autre part, ces maîtres dont la personnalité débordante s'imposait à la nature, aimaient cette nature passionnément. S'ils étaient parfois entraînés par le sentiment lyrique, à d'autres instants, ils s'oubliaient eux-mêmes. Parmi les pages romantiques, il s'en glissait d'autres, d'observation désintéressée[2]. Ces pages, rares chez Paul Huet, se rencontrèrent chez Dupré, elles sont fréquentes chez Théodore Rousseau dont le génie échappe aux classifications étroites. Par l'acuité, la netteté de ses « grands yeux fixes et voraces qui n'en avaient jamais assez[3] », par « l'effort persistant de sa volonté inassouvie »[4], par son besoin de savoir, par l'intensité de sa notation, Rousseau a été un précurseur du réalisme.

D'autres ont contribué au mouvement d'une façon involontaire ; excellents artistes mais personnalités moins com-

1. Parmi les pages de notation directe peintes par Corot, au cours de cette période voir *Villeneuve-les-Avignon* (1836) au Musée du Louvre et l'incomparable série de la collection Moreau-Nélaton : *La cathédrale de Chartres* (1830), *Villeneuve-les-Avignon* (1836), *Saint-André en Morvan* (1842), les vues italiennes de *Volterra* (1834), de Tivoli (1843), etc...

2. Delacroix, lui-même, dans les quelques paysages qu'il a peints manifeste les deux tendances contraires. Comparer le *Paysage à Champrosay* (vers 1842) de l'ancienne collection J. Dollfus, plus chaud, plus lyrique et le *Parc de Nohant* (vers 1842) de l'ancienne collection Chéramy, d'inspiration plus objective.

3. Thoré, dans *l'Artiste*, 16 juin 1844.

4. Paul Mantz dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1er septembre 1874, p. 205.



Photo Braun et Cie.

THÉODORE ROUSSEAU. — MARAIS DANS LES LANDES

Salon de 1844.

(Musée du Louvre.)



plètes, ils réagissaient moins fortement devant les spectacles naturels. Peu à peu, par une pente insensible, la nature les a dominés. Flers, qui est l'aîné de Rousseau de dix ans, est plus proche de nous par la naïveté de ses impressions, sa transcription plus objective.

Chintreuil et Daubigny, par qui s'accomplira la transition entre la période que nous étudions et la période contemporaine, se sont prêtés à ce rôle parce qu'ils avaient des cerveaux moins complexes et moins riches que leurs prédécesseurs.

Le signe le plus manifeste d'une évolution nouvelle sera donné par l'éclaircissement de la palette. Aux tons chauds et sombres de l'atelier, succéderont la notation directe et fraîche, les tons clairs, non pas conventionnels comme chez les néo-classiques, mais observés, « l'aspect de la couleur vraie, vraie sortant de votre œil, sans penser à aucune autre peinture », comme Corot le désirait dès 1835 [1], le vert du printemps [2]. Des tableaux, tenus dans cette gamme légère, on n'en a guère vus sous la monarchie de Juillet. D'après le témoignage de Charles Blanc, c'est au lendemain de la Révolution de Février, au Salon de 1849, qu'un *Intérieur de forêt* affirma les droits de la nature printanière. Ce tableau fit scandale ; il était signé par Théodore Rousseau qui, une fois de plus, ouvrait des voies révolutionnaires.

VIII. — En étudiant l'orientalisme, on retrouverait la trace des trois directions que nous avons relevées dans l'étude générale du paysage.

L'orientalisme a dû sa fortune au Romantisme. Avec Decamps, avec Delacroix dans les scènes qu'il a situées au

1. In Moreau Nélaton. *Corot*, p. 69.

2. « Un mot terrible retient tous les paysagistes ; — un plat d'épinards, — cette bétise nous empêche depuis cinq cents ans d'avoir de la verdure vraie » (Théophile Gautier. *La Presse*, 31 janvier 1847).

plein air, il a été éblouissement, lumière, couleur. Les paysages d'Asie Mineure ou du Maroc ont servi, comme ceux de France, à de brillantes variations et l'imagination l'a emporté à tel point sur le motif observé que Decamps a pu broder, toute sa vie, sur les souvenirs d'un voyage de jeunesse et que Delacroix n'a jamais été mieux inspiré que pour évoquer Constantinople dont il n'a jamais approché.

L'affectation du style, la grande éloquence que marquent certaines pages de Decamps, l'*Éléphant d'Asie*, par exemple, montrent la pénétration de l'esprit classique. Jusqu'à quel point cette tendance a été poussée, on le saurait mieux si les études prises par Gleyre en Egypte n'avaient été détruites. Les paysages de Marilhat, l'*Erechtheion*[1] (1841), les *bords du Nil* (1844) et surtout la *Place Esbekieh* (1834); saluée, dès son apparition, comme un chef-d'œuvre, affirment le souci de précision, d'ordonnance, l'espoir de résumer, dans une page lyrique, l'esprit d'un pays.

Cette ambition s'atténuera bientôt, la sincérité que Gleyre et Marilhat ont apportée dans leur investigation deviendra, chez d'autres, la qualité dominante. Dauzats subordonne le pittoresque au soin de l'exactitude[2]; Flandin se livre à des enquêtes scientifiques[3]. L'accès, chaque jour plus facile, des terres jadis mystérieuses, favorise cette évolution. En 1846, Fromentin visite l'Algérie, voyage fécond pour les lettres et pour les arts. Son esprit lucide perçoit avec netteté la transfiguration que les Romantiques ont fait subir à

1. Collection Wallace à Londres ainsi que des *Palmiers* et deux *Vues du Nil*. Voir encore *Les souvenirs de la campagne de Rosette* (Salon de 1835), *Les Arabes Syriens en voyage* (Salon de 1844) et *Une rue du Caire* à Chantilly, *Les Environs du Caire* au Musée de Béziers, un *Paysage pastoral de Grèce* au Musée du Mans, un *Paysage d'Orient* au Musée de Lille.

2. *Le couvent de sainte Catherine au Sinai* (Salon de 1845) au Palais de Compiègne, *Vue intérieure de la cathédrale de Tolede* (Salon de 1848) au Musée de Tarbes, gouaches et aquarelles à Versailles.

3. *Voyage en Perse* (1843 sqq.); *Voyage à Ninive* (1845 sqq.). Au Musée de Marseille, une *Vue de Bagdad* (1843).

l'Orient et il met toute son application à se pénétrer, sans la modifier par un apport personnel, de la nature orientale [1]. Il expose en 1847 *les gorges de la Chiffa*.

IX. — La bourgeoisie, sous Louis-Philippe, a beaucoup admiré les bœufs de Brascassat, et les artistes, par opposition, ont fort raillé la facture étriquée de l'artiste. Imitateur littéral des Hollandais, très consciencieux, doué d'une grande précision d'œil et de main, Brascassat a dû, effectivement, le succès à des qualités de propreté apparente auxquelles la diffusion de la photographie nous rend, de plus en plus, insensibles [2].

Son exemple a pesé sur Rosa Bonheur, issue d'une famille de peintres bordelais, et dont les débuts brillants datent de 1841. Pour Troyon [3], qui exposa dès 1833, la première composition où il ait introduit des animaux date de 1838 et il ne s'est affirmé décidément comme animalier qu'en 1850. Il ne nous appartient donc pas de rechercher, ici, dans quelle mesure il a réagi contre les tendances des peintres bordelais.

Des études de cochons des frères Leleux, de Veyrassat, de Chaplin, d'Hédouin, groupe que nous retrouverons dans un prochain chapitre, les eaux-fortes de Ch. Jacque sont, avec les chenils et les portraits de chiens de Decamps [4], les

1. « Plus j'étudie cette nature », écrit-il, le 22 mars 1846 de Blidah, « plus je crois que malgré Marilhat et Decamps, l'Orient reste encore à faire » (*Lettres de Jeunesse*, p. 172) ; voir aussi une lettre du 19 mai 1846 (*ibid.*, p. 185).

2. Le Musée de Nantes conserve une dizaine de toiles de Brascassat. Voir des *Animaux dans un paysage* (Salon de 1831) au Palais de Compiègne, des *Vaches au pâturage* (1835) au Musée de Montpellier, *Un taureau* (1834) au Musée de Bayeux.

3. *Vue prise du parc de Neuilly* au Musée d'Amiens, un *Fermier dans sa charrette* au Musée du Mans, *Cours d'eau sous bois* dans la collection Moreau-Nélaton.

4. *Bouledogue et lévrier écossais* (1837) et *Chiens briffants* (1843) dans la collection Thomy Thierry au Louvre.

admirables fauves aquarellés par Barye ou peints par Delacroix[1], la contribution la plus valable des animaliers de cette époque.

X. — Les amateurs de 1840 seraient, certainement, surpris et scandalisés du mépris et de l'oubli dans lesquels sont tombés les peintres de fleurs, les peintres de marines et les peintres de la montagne, qui leur donnaient de si vives émotions.

La perfection laborieuse des bouquets signés par Saint-Jean[2] et par ses émules de Lyon ne nous séduit plus ; nous y voyons des tours de force artificiels et froids, imitation stérile des travaux périmés de Van Huysum et de Rachel Ruysch. Les fleurs que Delacroix peignit dans son atelier parce qu'elles faisaient des taches harmonieuses et parce qu'il les aimait, nous ont habitués à une intelligence supérieure et plus intime.

Gudin fut un maître populaire ; il avait supplanté, dans l'opinion, Crépin auteur célèbre, en 1801, du *Naufrage de la Bayonnaise*. On lui reprochait une excessive fécondité, mais l'on ne se dérobait pas à la fougue dramatique de ses batailles navales. Son émule Mayer était presque autant admiré. Les toiles de ces maîtres n'ont pas disparu : elles figurent encore au Musée de marine ou au Musée de Versailles[3], mais, nous ne les regardons plus. Elles nous appa-

1. De Delacroix, *Cheval attaqué par un lion* dans la collection Moreau-Nélaton, *Lion à la source* (1844) au Musée de Bordeaux.

2. Œuvres nombreuses au Musée de Lyon ; deux tableaux (1844 et 1846) dans la collection Wallace à Londres.

3. On en rencontre aussi dans les Musées de province. De Gudin, des *Marines* aux Musées de Bordeaux, de Grenoble, *L'entrée du port du Havre* (Salon de 1835) au Musée d'Avignon, *Plage et vieille jetée de Boulogne* (1839) au Musée de Brest, *Combat naval* (1841) au Musée de Troyes, une *Tempête* (1846) dans la collection Wallace à Londres. De Mayer, de nombreuses études au Musée de Brest. De Morel-Fatio, *Le Combat du Vengeur* et *L'incendie de la Gorgone* au Musée de Rouen. De Mozin, *Le Naufrage de la Relianze* (Salon de 1843) au Musée d'Amiens...

raissent froides, monotones et enténébrées. Notre compréhension de la mer s'est totalement transformée. Les marines officielles d'Isabey, lui-même, malgré l'esprit qu'il y déploie, ont perdu leur intérêt ; par contre on regarde toujours avec plaisir la *Vue de Dieppe,* non pas marine mais paysage au bord de la mer, admirable morceau de facture romantique[1].

Rien, enfin, n'a plus perdu que les compositions solennelles qui donnèrent alors la sensation de la nature alpestre. Les toiles des peintres suisses, Calame et Diday, sans air, sans espace, plombées, témoignent à quel point la montagne était alors ignorée.

Brascassat, Saint-Jean, Gudin, Calame ou Diday, juste milieu du paysage, usurpèrent, sur les murs des Salons, dans l'attention publique, la place qui aurait dû revenir à Rousseau, à Dupré persécutés, à Paul Huet, à Corot. Nous pouvons retenir, comme résultat de notre enquête, que la postérité a été juste, aussi bien envers ceux qu'elle a dépouillés de leur notoriété qu'envers ceux auxquels elle a dispensé la gloire.

1. *Vue de Dieppe* au Musée de Nancy. — Dans un caractère analogue, une *Marine* au Musée de Montpellier et *La promenade à la mer* (1846) de la Collection Wallace à Londres.

CHAPITRE VIII

LA PEINTURE MONUMENTALE

I. Décadence de l'art monumental au début du XIXe siècle. — II. Premiers efforts de rénovation. — III. L'œuvre de la monarchie de juillet. — IV. Influences rénovatrices. — V. Idées directrices. — VI. Les conceptions. — VII. Les procédés techniques. — VIII. La composition monumentale. — IX. Les modes d'exécution picturale. — X. Le vitrail.

I. — Ce fut, de tout temps, un privilège de la peinture française que d'exceller à décorer les murailles. Les parois des églises gothiques, les plafonds de Le Brun et de Lemoyne à Versailles, l'hôtel de Lauzun et l'hôtel de Soubise, montrent à travers les âges, malgré les révolutions du goût, la persistance de cette aptitude. Le génie français clair, habile aux développements mesurés et cadencés, oratoire, trouvait, dans la peinture monumentale, une de ses meilleures applications.

Cependant, à la fin du XVIIIe siècle, une tradition si essentielle se trouva complètement interrompue.

Sous Louis XV, M. de Marigny, imbu des idées nouvelles qui condamnaient l'art charmant des Boucher et des Fragonard, imagina que les peintres compromettaient leur dignité en collaborant à une décoration. Il résolut de leur assurer une liberté parfaite, rompit avec l'usage qui voulait que les ouvrages de peinture fussent toujours commandés en vue d'un ensemble déterminé et commanda des grands tableaux sans affectation spéciale.

David reprit et outra cette idée. Il interdit aux peintres de subordonner la composition ou l'aspect de leurs œuvres à des

conditions extérieures. Dès l'origine, les toiles qu'il peignit ou qui furent peintes sous son influence n'eurent d'autre destination que les salles de musées.

La Révolution, par ailleurs, vint priver d'application la peinture monumentale. Elle rendit déserts les châteaux et les palais ; elle ferma les églises. La peinture religieuse fut abandonnée et proscrite. Il entrait certainement dans les vues des Conventionnels de faire inscrire, sur les murailles, des exemples et des leçons mémorables. Le temps leur manqua pour réaliser un tel dessein.

Napoléon suivit les errements de son temps. Il commanda à David les *Aigles* et le *Sacre* sans savoir où il les placerait et songea même, un moment, par un singulier renversement des lois décoratives, à faire construire un palais destiné à les abriter. Il encouragea, par l'institution des prix décennaux, la grande peinture libre de tout objet. Cependant, on construisait, de nouveau, des édifices somptueux et des résidences princières, mais les décorations architectoniques, les tentures de soie et, dans les demeures plus modestes, les toiles de Jouy et les papiers peints recouvraient les parois autrefois réservées aux tapisseries ou aux peintures.

II. — Le goût du faste, le désir de rivaliser avec le passé et d'en effacer le prestige, devaient pourtant ramener Napoléon aux conceptions décoratives. Il demanda à Girodet des panneaux pour une des chambres de Compiègne. Gros peignit, pour Saint-Denis, un de ses meilleurs tableaux. Enfin, Gros travaillait à la coupole du Panthéon lorsque l'Empire s'écroula.

C'est la Restauration qui tenta les premiers efforts sérieux pour restituer à la peinture murale son ancien éclat. Les Bourbons étaient jaloux d'effacer de leurs palais toute trace d'abandon et de ruine ; ils voulaient enrichir les églises pour

rendre la religion plus attrayante ; ils savaient aussi la popularité que confère la protection des arts. Ils ne renoncèrent pas à acheter des œuvres de chevalet ou de musées ; mais ils dirigèrent, en même temps, de grandes entreprises décoratives. Les peintres travaillèrent pour les églises parisiennes ; la Bibliothèque du palais de Fontainebleau, la Bourse, les plafonds du Louvre, furent livrés aux artistes.

Alors se posèrent des problèmes que, pendant plus de vingt-cinq ans, on avait totalement oubliés. Nul n'était préparé aux difficultés que suscite une peinture murale : choix du sujet, modes de développement, systèmes d'exécution, adaptation au milieu et sacrifices nécessaires. De plus, les artistes désignés par le gouvernement appartenaient tous, à l'exception d'un seul, à une école brillante encore mais languissante. Ils avaient reçu, de David, des principes étroits dont ils ne surent pas se dégager. Tandis que Gros, après l'effort, médiocre mais honorable, de la coupole du Panthéon, tombait, au Louvre, en de lamentables mythologies, Blondel, Picot, Heim, Mauzaisse, Meynier et leurs émules se répandirent en déclamations blafardes ou fardées mais, uniformément ennuyeuses et faibles. Abel de Pujol qui fit, à la Bourse, un usage systématique de la grisaille et qui, à Saint-Sulpice, dans la chapelle Saint-Roch, tenta l'usage de la fresque, n'avait pas l'autorité nécessaire pour soutenir des idées nouvelles.

Les ouvrages commandés par la Restauration sont donc surtout propres à démontrer l'impuissance dans laquelle la peinture française était tombée par un long oubli, et les applaudissements que reçurent, à leur apparition, des décorations vides et sans adaptation, témoignent de l'ignorance, en ces questions, du public et de la critique.

Un plafond seul, exécuté par un artiste novateur, annonçait une évolution et une régénération possibles. Ingres, en célébrant l'*Apothéose d'Homère*, avait choisi un sujet riche

et synthétique. Il n'avait, sans doute, pas essayé de faire plafonner sa composition; mais il l'avait tracée avec un souci de symétrie, de rythme et de repos, dicté par l'intelligence des conditions monumentales, et il l'avait modelée et peinte avec un parti pris de simplicité, avec une atténuation des reliefs et des tons, un effort de légèreté et de spiritualisation dont les intentions échappèrent à ses contemporains.

Ainsi, quand Louis-Philippe se substitua aux Bourbons en 1830, maintes surfaces avaient été couvertes, mais une seule page valable avait été écrite.

III. — La monarchie de Juillet témoigna pour la peinture monumentale un zèle plus vif encore que celui de la Restauration. Bien qu'il affectât l'indépendance en matière de religion, le gouvernement n'écouta pas les écrivains qui affirmaient la mort de la peinture religieuse : il fit poursuivre, avec activité, la décoration des églises parisiennes. Tout en renonçant à renouer la chaîne des temps, il n'abandonna pas le dessein d'embellir les résidences princières. Constitutionnel, il enrichit les édifices consacrés aux institutions parlementaires ; populaire et issu d'une révolution, il convia les peintres à célébrer « toutes les gloires de la France ».

Cette période de dix-huit ans fut donc féconde en entreprises. Par les soins de la liste civile, du ministère de l'intérieur, du préfet de la Seine, Notre-Dame de Lorette, la Madeleine, Saint-Germain-des-Prés, Saint-Séverin, Saint-Merry, Saint-Germain-l'Auxerrois furent totalement décorées ou largement enrichies. Les églises dont une ou plusieurs chapelles furent alors peintes sont trop nombreuses pour être toutes citées. Le Luxembourg, le Palais-Bourbon, la Cour des Comptes, l'Ecole des Beaux-Arts furent les objets d'une semblable sollicitude et, tandis qu'on restaurait

le palais de Fontainebleau, furent ouvertes les galeries historiques de Versailles. Des travaux furent exécutés dans des églises de province et un particulier fastueux, le duc de Luynes, rêva, pour son château de Dampierre, une parure de parfaite beauté.

Une production intense n'engendrait pas nécessairement des chefs-d'œuvre, mais elle rendait les chefs-d'œuvre possibles ; elle obligea les artistes et le public à se familiariser avec des problèmes qui leur étaient à chaque instant, proposés. Les yeux se dessillèrent, les intelligences s'ouvrirent et la monarchie de juillet vit se produire une renaissance véritable de la peinture monumentale.

IV. — La Restauration s'était presque exclusivement adressée à des artistes officiels ; ceux-ci ne cessèrent pas d'avoir des commandes[1]. Mais le gouvernement fit aussi confiance à des artistes novateurs et n'hésita pas à choisir les plus audacieux. Delacroix eut, pour sa part, un tableau à Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, le Salon du Roi et la Bibliothèque du Palais Bourbon, la coupole de la Bibliothèque du Luxembourg ; mais Ingres, s'il ne s'était dérobé, aurait eu un plafond au Luxembourg, une chapelle à Saint-Sulpice et à Notre-Dame-de-Lorette, la décoration du Panthéon, de la Madeleine et celle de Saint-Vincent-de-Paul, qui lui furent successivement offerts et qu'il refusa. Des jeunes gens brillants, comme Chassériau, des peintres inconnus du public, comme Orsel et Périn, furent désignés.

Par la nature du talent des peintres, par leur âge, par les circonstances, bien des décorations furent des expériences véritables. Il y eut donc, comme il était naturel, des insuccès,

1. Parmi les travaux les plus caractéristiques d'artistes issus de l'École impériale, on peut citer les pendantifs de la coupole du Panthéon par Gérard (1832), — l'*Ecce Homo* de Georges Rouget (1835) à Saint-Gervais, — les travaux de Picot à Notre-Dame-de-Lorette et au Luxembourg, — les travaux d'Abel de Pujol, de Heim, etc.

Ziégler compromit, à la Madeleine, une réputation jusque-là brillante. Une administration plus prudente aurait évité ces échecs, elle n'aurait pas connu, par contre, les réussites géniales et aurait mal servi la cause de l'art. Les artistes, désignés avec un libéralisme hardi, furent invités à travailler en toute indépendance. Ils choisirent eux-mêmes leurs thèmes, leurs développements, divisèrent à leur gré les surfaces qui leur étaient confiées ; ils usèrent des procédés techniques qui leur agréaient et peignirent dans leur gamme préférée. Cette émancipation fut même, en bien des cas, excessive puisque l'on ne songea pas, lorsque plusieurs artistes étaient appelés à un même monument, à préserver l'unité de décoration.

En un seul cas, l'action officielle fut prépondérante et nuisible et, par malheur, il s'agit de l'occasion la plus riche qui parût s'offrir de créer un style monumental. La transformation de Versailles pouvait fournir à l'art de magnifiques développements[1]. Le dessein d'apologie historique, qui hantait le roi, n'était pas inconciliable avec un souci décoratif. On sait avec quelle inintelligence le plan royal fut exécuté. Des toiles furent tirées des magasins, d'autres commandées à des peintres que l'on négligea d'avertir en quelle place, dans quelles conditions, leurs œuvres seraient placées. Œuvres récentes ou anciennes, groupées sans souci de leurs dimensions, de leur coloris, de leur perspective, furent encastrées dans les murs de salles tantôt trop grandes, tantôt trop petites. La galerie des Batailles même, à laquelle semblait s'imposer une pensée synthétique, fut garnie, au hasard, de tableaux dus au génie ou à la médio-

1. Un rapport de Montalivet au roi, du 1er septembre 1833 (publié dans le *Journal des Artistes*, 8 septembre 1833, p. 154) attribue à Louis-Philippe la paternité de l'idée qu'il aurait conçue dans une promenade à Versailles. Mais il semble que Louis-Philippe ait cru, d'abord qu'il serait suffisant d'utiliser des tableaux appartenant déjà à l'État. Montalivet lui suggère qu'il faudra recourir, pour le plus grand nombre, aux artistes vivants.

crité mais tous discordants et dont aucun n'avait été conçu ou développé en vue de sa destination précise. Si bien que, dans une étude sur la peinture des murailles, les galeries de Versailles, objet de la sollicitude constante de Louis-Philippe, n'ont aucun titre à tenir une place [1].

Partout ailleurs, les artistes furent invités à faire œuvre monumentale. Les circonstances étaient favorables. L'intensité de la vie politique, le mouvement philosophique et social, ce choc généreux et tumultueux de passions et d'idées qui préparait, sous la monarchie de Juillet, la Révolution de 1848, pénétrèrent la pensée des artistes. La doctrine de l'art pour l'art qui avait paru liée à l'émancipation romantique perdit son influence. Quelques peintres se firent une conviction réfléchie ; Chenavard, à la suite d'un voyage en Italie, se persuada que le seul but de l'art était l'expression des idées philosophiques [2]. Il essaya, dans de longs entretiens, de communiquer ses convictions à Delacroix. Ingres, vers 1840, avec cette forme tranchante qui n'excluait pas les contradictions et les inconséquences, s'écriait : « Il faut que la peinture serve. La justice, l'histoire, la religion, voilà des sujets, voilà les éléments de l'art, comme on doit l'entendre. » D'autres maîtres, sans formuler leur sentiment, sans se rendre peut-être un compte exact des actions qu'ils subissaient, évoluaient vers une conception semblable. En même temps grandissait une génération de peintres chrétiens, dont la foi sincère et militante devait dominer l'œuvre : Orsel, Périn, Hippolyte Flandrin. Ainsi, les artistes, qui allaient renouveler la peinture monumentale, au lieu de viser uniquement à la joie de l'œil, s'efforcèrent de vivifier leurs compositions par des pensées générales, ou, tout au

1. Voir, dans la *Revue Britannique* de janvier 1838, une très curieuse appréciation anglaise, traduite du Quaterly Review, sur le musée historique de Versailles.

2. Théophile Silvestre *Les artistes vivants*, 1878, p. 306.

moins, par l'expression de convictions et de sentiments intimes[1].

Ils furent guidés, entraînés, parfois aussi dévoyés par l'exemple des maîtres anciens ou de contemporains étrangers. Ils avaient, tous, la conviction de la supériorité des Italiens. Sigalon copiait *le Jugement dernier* de Michel Ange[2] et Thiers dirigeait avec le concours d'Ingres[3] et malgré Horace Vernet[4] la copie des Loges, puis des Chambres de Raphaël, pour faire bénéficier, à Paris même, les artistes de ces grands exemples. D'ailleurs presque tous les décorateurs séjournèrent en Italie. Delaroche, chargé de décorer la Madeleine, allait s'instruire dans la péninsule. On sait que Delacroix résista à un entraînement si général, peut-être par peur de suggestions nuisibles à son originalité. Il connut, du moins, les Vénitiens du Louvre et reçut d'eux des enseignements[5]. En Italie, les peintres portèrent leurs yeux avides de plusieurs côtés. Ils étudièrent tous Raphaël, mais aucun ne le fit d'une façon exclusive. Les disciples les plus exacts d'Ingres admirèrent les Vénitiens[6]. Chenavard, qui copiait presque sans choix tous les morceaux qui le frappaient, s'éprit de Michel Ange. Les faits les plus essentiels furent

1. Alexandre Decamps, dans *le National* du 4 mars 1836, affirme que « l'art monumental rend les nations plus puissantes, plus morales et plus éclairées ».

2. Un arrêté du 18 juin 1833 confiait à Sigalon la copie intégrale de la Sixtine ; l'artiste devait commencer par *Le Jugement dernier* (*Archives nationales*, dossier F^{21} 488^{1}).

3. Note, de novembre 1834, de Cavé au ministre de l'Intérieur (*Archives nationales*, dossier F^{21}, au nom d'Ingres).

4. Dayot. *Les Vernet*, p. 134-136.

5. Un croquis original de la décoration du Salon du Roi (reproduit dans l'*Art*, 1878, t. II, p. 266), important à tous égards, porte une série de notes qui montrent les sources où Delacroix s'inspirait : il y évoque les Sybilles de Sainte-Marie-de-la-Paix, de Raphael, l'ancienne bibliothèque Saint-Marc dans le bâtiment des Nouvelles Procuraties, des bas-reliefs de Naples. N'ayant jamais été en Italie, son admiration se fondait certainement sur des gravures.

6. Mottez copie, en 1837, *La toilette de Vénus* de Titien, en 1838, le *Miracle de Saint-Marc* de Tintoret.

la découverte des mosaïques chrétiennes et surtout l'enthousiasme pour les Florentins du XIVe et du XVe siècle. Dès 1824, M. Auguste avait parlé à Delacroix « du caractère neuf qu'on pourrait donner aux sujets saints, en s'inspirant des mosaïques du temps de Constantin[1] ». Vers 1828, Orsel étudiait les basiliques romaines et Hippolyte Flandrin, dans le chœur de Saint-Germain-des-Prés, témoigne d'une discipline pareille. Quelques années plus tard, Papety scrutait les peintures byzantines du Mont Athos[2].

C'est Ingres qui, le premier, avait senti la beauté du Trecento et du Quattrocento. Il communiqua à ses disciples le respect de la basilique d'Assise et de la chapelle des Brancacci et les prépara, par son enseignement et par ses exemples, à comprendre Giotto et Masaccio dès le premier choc. Les lettres d'Hippolyte Flandrin reflètent l'émotion que lui inspirent les vieux maîtres toscans et la prédilection qu'il leur consacre[3]. Cette disposition n'est pas uniquement celle des élèves d'Ingres. Orsel et Périn travaillaient, en 1828, au Campo Santo de Pise et Guérin, leur maître, les défendait contre les sarcasmes de leurs camarades[4]. En 184[illegible] Gustave Planche, dogmatique, proclamera que « pour aborder la peinture murale, il faut avoir vécu familièrement avec les maîtres de l'école italienne, car ces maîtres illustres peuvent seuls initier au vrai style de l'art monumental[5] ». Delacroix, il est vrai, démentait cet axiome ; du moins ce n'est pas aux prédécesseurs de Raphael qu'il s'adressait et, s'il consultait Véronèse, il consultait aussi les Flandres. En 1838, au moment où la Bibliothèque du Palais-Bourbon

1. Delacroix, *Journal*, 4 octobre 1824, tome I, p. 138.

2. Papety, *Les peintures byzantines et le couvent de l'Athos* (*Revue des Deux Mondes*, 1er juin 1847).

3. In Delaborde, *H. Flandrin*, passim.

4. *Œuvres diverses de Victor Orsel mises en lumière et présentées par Alphonse Périn*. Paris, 1852-1877 ; fas. IV, p. 1.

5. Gustave Planche, *Peintres et sculpteurs*. Tome I, p. [illegible]7.

venait de lui être attribuée, c'est en Belgique et en Hollande qu'il allait retremper son imagination et c'est Rubens d'abord qu'il interrogeait.

Les artistes français qui vécurent à Rome y rencontrèrent le groupe allemand des Nazaréens [1]. Ils visitèrent la Casa Bartholdy décorée selon les principes de ces réformateurs ; ils eurent avec le chef de l'École, Overbeck, des relations courtoises ou cordiales. Les idées nazaréennes, si elles emportèrent rarement leur adhésion, les obligèrent du moins à réfléchir. Overbeck proclamait la suprématie de l'art chrétien, le but moral et religieux de la peinture, la prééminence de l'art monumental, la supériorité de la pensée sur la forme ; la nécessité enfin de prendre des leçons de sincérité et de technique auprès des prédécesseurs de Raphael. Orsel fut séduit par ces idées ; il conservait précieusement le souvenir d'une visite qu'Overbeck lui avait faite, en 1827, visite au cours de laquelle le maître allemand avait exalté l'émotion chrétienne [2]. Flandrin, reçu chez Overbeck, en 1833, était charmé de l'esprit religieux qui régnait dans son œuvre, mais faisait des réserves graves sur l'exécution [3]. L'ascendant des Nazaréens s'exerçait hors de l'Italie même. Stendhal, le premier, avait proclamé leur originalité [4]. De nombreux articles de revues, sous la monarchie de Juillet, popularisèrent, en France, leurs doctrines.

Les paysagistes néo-classiques, dont nous venons, au chapitre précédent, d'étudier les efforts, par leur souci des lignes rythmiques et des nobles équilibres, étaient amenés à démêler dans les aspects naturels, des ensembles décoratifs. Par leurs doctrines et par leurs exemples les maîtres

1. Cf., ch. IV, p. 193.
2. *Œuvres diverses d'Orsel*, fasc. IV, p. 2.
3. Lettre du 23 avril 1833 in L. Flandrin, *H. Flandrin*, p. 78.
4. Stendhal. *Promenades dans Rome*, tome II, p. 47.

du paysage néo-classique eurent une influence certaine sur le mouvement auquel ils furent appelés à concourir.

Les panoramas, introduits en France dès le début du siècle, jouirent, sous la monarchie de Juillet, d'une vogue que soutinrent plusieurs inovations; le néorama d'Alaux en 1829, le diorama créé en 1823 et perfectionné en 1831. Sans pouvoir produire, à ce sujet, aucun document positif, j'inclinerais à croire que l'examen de machines dans lesquelles la perspective, les décorations architectoniques, la composition recevaient des applications nouvelles et parfois imprévues, inspira des réflexions utiles et des suggestions aux peintres qui les visitèrent[1].

Je tiens pour plus certaine encore l'influence des spectacles offerts par le théâtre. Assidus au Théâtre Français, comme Ingres, ou passionnés de l'Opéra italien, comme Delacroix, les peintres collaborèrent, en mainte occasion, à la mise en scène d'une pièce nouvelle. Delacroix, Chassériau, Delaroche, Louis Boulanger fournirent des dessins de costumes et, quand bien même Delacroix n'aurait pas noté, sur un feuillet de son *Journal* quelques idées inspirées par un décor des Puritains[2], on devinerait sans peine, l'excitation produite sur des cerveaux d'artistes par les développements que reçut alors l'art théâtral[3]. C'est le moment où les décors prirent, avec Cicéri, une ampleur et une complexité inusitées, où l'on tenta, grâce au gaz, des effets nouveaux de lumière, où des masses de figurants vinrent évoluer sur la

1. Guillaume. *Notices et discours. Jean Alaux*, p. 102. — Germain Bapst. *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, 1891. — Léon Gozlan, dans *Les deux Boulevards* (Nouveau tableau de Paris. T. III, p. 250) donne une description du diorama.

2. Delacroix, dans une lettre à Nourrit proteste, le 10 mars 1835, contre le luxe excessif de la mise en scène de la *Juive* (*Lettres*. 2e éd., t. I, p. 209). Voir aussi *Journal*, 3 mars 1847. Tome 1er, p. 279-280.

3. Germain Bapst. *Essai sur l'histoire du théâtre*, 1893. Livre III, chapitre VII passim.

scène de l'Opéra, du Théâtre Historique et aussi du Cirque Olympique. Que de leçons pour des artistes attentifs !

Les découvertes d'Hittorff sur la polychromie des monuments antiques, par leur importance même, par les discussions passionnées qu'elles suscitèrent, amenèrent les peintres à réfléchir sur le rapport qui doit exister entre les peintures décoratives et les ensembles auxquels elles concourent et à concevoir ces rapports sous des formes nouvelles.

Les efforts de rénovation décoratifs furent encouragés, enfin, par l'opinion[1]. Les amateurs et les critiques lassés par la prolongation de la lutte entre les Romantiques et les écoles classiques, fatigués d'attendre indéfiniment l'issue d'un combat dont le début les avait passionnés, s'empressèrent auprès d'œuvres qui leur apportaient des sensations inédites et provoquaient des discussions neuves. Ils eurent, en présence des murailles peintes, le sentiment de la vitalité de l'art que ne leur donnaient plus les Salons.

V. — Telles furent les circonstances qui entourèrent et qui expliquent, dans une large mesure, le travail considérable accompli sous la monarchie de Juillet. Nombreux furent ceux qui s'appliquèrent à l'œuvre et il y aurait injustice à sacrifier leurs recherches à l'admiration exclusive de quelques protagonistes. Il y eut part d'originalité dans des pages oubliées, dans des morceaux médiocres. Je m'efforcerai de le montrer. Quelques contributions, toutefois, restent essentielles. Le Salon du Roi et la Bibliothèque du Palais Bourbon peints par Eugène Delacroix de 1836 à 1847, et la coupole de la Bibliothèque du Palais du Luxembourg qu'il signa en 1847 ; la chapelle de Sainte-Marie-l'Egyptienne

1. Et aussi, s'il faut en croire Delaborde (*L'Académie des Beaux-Arts*, p. 269-270), par l'Institut. Lebas aurait présidé à la décoration de Notre-Dame-de-Lorette, et Gatteaux, membre du conseil municipal de Paris aurait soutenu Hippolyte Flandrin. Cfr. Schneider, *Quatremère de Quiney*, p. 116 sqq.

à Saint-Merry (1844) et l'escalier de la Cour des Comptes (1848) par Chassériau; la chapelle Saint-Jean, à Saint-Séverin (1840-1841) le sanctuaire et le chœur de Saint-Germain-des-Prés (1842-1848), par Hippolyte Flandrin; les compositions ébauchées à Dampierre, à partir de 1843, par Ingres, qui devait les laisser inachevées en 1850 ; la chapelle de la Vierge (1833-1851) œuvre d'Orsel et la chapelle de l'Eucharistie, œuvre de Périn, toutes deux à Notre-Dame-de-Lorette, dominent soit par leur valeur absolue, soit par les idées dont elles sont les manifestes et par l'effort tenté. Mais on comprend que l'examen des conceptions et des ouvrages de Delacroix, de Chassériau, de Flandrin, d'Orsel et Périn ou d'Ingres ne saurait faire négliger l'étude du *Baptême du Christ*, à Saint Nicolas-du-Chardonnet (1845), par Corot, de l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts (1838-1841) par Delaroche, des fresques de Saint-Germain-l'Auxerrois (1836) par Mottez, et que Roger, Ziégler, Bertin, Paul Flandrin, Guichard, Abel de Pujol ou Picot, et bien d'autres, ont droit à notre attention.

Rapidement un certain nombre d'idées se répandent, s'imposent aux artistes comme au public et constituent les éléments d'une esthétique monumentale qui s'élabore. La première et la moins contestée de ces opinions est la supériorité de la peinture murale. On en retrouve de tous côtés l'expression.

Ingres s'écrie, en 1840 : « C'est à la décoration des églises, des palais publics, des temples de la justice que l'art doit se consacrer ; c'est là son véritable, son unique but[1]. » Ce n'est pas là une boutade et l'on peut lire, dans le livre consacré par Amaury-Duval à la gloire de son maître, un grand développement contre le tableau « une invention des époques de décadence et, par conséquent, d'un goût douteux », en

1. Delaborde, *Ingres*, p. 372, n° 1.

faveur de l'art monumental, tirade où se reflète la pensée dominante de tout un groupe[1].

Orsel, dans une dissertation retrouvée parmi ses papiers[2], abonde dans le même sens. « A l'exposition », écrit-il, « on cherche le bien relatif ; sur le mur, le bien absolu. » Il demande à l'administration de n'encourager que l'art monumental et énumère les innombrables surfaces à couvrir : casernes, écoles, séminaires, etc...

Delacroix, de son côté, reconnaît, dans la peinture monumentale, le véritable emploi de son génie et voici quelques lignes caractéristiques relevées dans une lettre écrite à un confident. « Je suis sur la piste de deux ou trois intrigues... dans le but d'avoir à peindre quelques pieds de muraille qui ne me rapporteraient sans doute pas plus de profits que ce que j'ai déjà fait, mais qui satisferaient le besoin de faire grand qui devient excessif quand une fois on en a goûté[3]. »

Decamps, lorsqu'il expose *les Cimbres* et l'*Histoire de Samson*, espère obtenir de l'État la commande de compositions décoratives. Trompé dans cette attente, il ne s'en consolera pas[4].

Les élèves de l'École de Rome choisissent souvent, pour leurs copies, des fragments monumentaux[5].

Les témoignages d'une prédilection semblable abondent chez les critiques. Gustave Planche est intarissable sur ce thème. « La peinture murale donne à celui qui la pratique une

1. Amaury Duval. *L'atelier d'Ingres*, p. 196. — Delacroix exprime une idée analogue dans son article sur Raphael (1830). (Piron. *E. Delacroix, sa vie et ses œuvres*, p. 144.)

2. *Faut-il supprimer les Expositions*. (*OEuvres diverses*. Tome II, p. 62.)

3. Lettre à Ch. Rivet, 15 février 1838. *Lettres*, 2e édition, p. 222.

4. Silvestre. *Les artistes français*, 1878. p. 237-239.

5. Ainsi, Signol copie un fragment de fresque d'Andrea del Sarto (1835), Mottez, plusieurs parties de la chapelle des Brancacci (1838), Murat (1842) et Papety (1841) des parties de la Farnésine, Roger, une fresque de Titien à Padoue, Lebouy (1846) un fragment d'*Héliodore chassé du Temple*, Duméry (1848) un fragment de l'École d'Athènes. Toutes ces copies sont à l'École des Beaux-Arts.

élévation qu'il n'eût peut-être jamais rencontrée en peignant des tableaux isolés. » C'est un « moyen d'éducation pour les peintres qui s'en occupent[1] ». Louis Peisse, dans une page remarquable, demande à l'art monumental le salut de la peinture : « Il n'y a », s'écrie-t-il, « qu'un cri aujourd'hui sur l'abaissement, sur la faiblesse, sur le dévergondage, sur l'anarchie, sur les misères de toute sortes dont la grande peinture est frappée... Quel est le remède ? Nous l'avons dit... et d'autres encore l'ont dit avec nous ; rendez à la peinture son théâtre primitif, faites-la rentrer dans les temples, dans les palais, dans les monuments publics, donnez-lui des murs, et par ces murs une destination... associez-la à l'architecture... les plus grandes choses qui soient sorties de la main des hommes, se trouvent sur des murs[2]. » Cette thèse pourrait être signée par Paul Mantz, par Laviron[3], par Eugène Pelletan[4], par vingt autres et Théophile Gautier, avec sa sensibilité si réceptive, écho magnifique des tendances du moment, ne manque pas d'amplifier une pareille démonstration[5].

On ne se contente pas d'une affirmation générale. On étudie ensuite les conditions essentielles et, d'un accord unanime, on affirme que la peinture monumentale doit respecter un certain nombre de convenances, s'adapter au monument, à son architecture, à sa destination. Propositions banales, propositions évidentes ! Sans doute, mais elles ont contre elles la « fausse indépendance des peintres » habitués à n'écouter que leur fantaisie, persuadés, depuis David, de la nécessité, pour la peinture, d'une liberté sans mélange, et

1. *Peintres et sculpteurs. Peinture monumentale*, 1846, p. 226. Voir aussi *Revue des Deux Mondes*, 1837, IV, X, p. 765.

2. *Revue des Deux Mondes*, 1842, 1er avril, p. 127-128.

3. *L'Artiste*, 1841, 2e série, t. VIII, article sur l'*Eglise de la Madeleine*.

4. *La democratie pacifique*, 7 avril 1845.

5. *La Presse*, 26 août 1836.

aussi les pratiques administratives. Le Préfet de la Seine, sous la Restauration, croyait faire œuvre décorative en envoyant dans les églises de grandes toiles encadrées d'un large et froid cadre doré qui y sont restées suspendues au hasard après avoir erré parfois de chapelle en chapelle ou même d'église en église. De tels usages, sous Louis-Philippe n'étaient pas périmés [1], et nous avons souligné, tout à l'heure, les aberrations commises à Versailles. Ça a été un effort original de la part de quelques artistes que de chercher un style propre aux murailles, ça a été une initiative remarquable de la part d'autres que de modifier leur facture ordinaire dans leurs entreprises décoratives. Les écrivains ont fait œuvre intelligente et utile quand ils ont expliqué au public la valeur de ces recherches et qu'ils en ont popularisé la nécessité.

Pour assurer une harmonie parfaite entre la peinture et le monument, Delacroix, Ingres, Flandrin ont voulu travailler sur place et cette pratique a été considérée, par les meilleurs de leurs contemporains, comme une loi. David d'Angers demandait que les peintures destinées à des monuments ne fussent pas admises aux expositions, ce qui aurait l'avantage « d'obliger l'artiste à exécuter son ouvrage pour l'endroit où il doit figurer, sans sacrifier les exigences monumentales au futile honneur de plaire pendant la durée du Salon [2] ». Et Théophile Gautier, dans un article consacré à Delacroix et à Chassériau [3], disait excellemment. « Rien ne fait plus vite l'éducation d'un artiste que les peintures sur place. Là plus

1. Pourtant, on renonça, le plus ordinairement, à accrocher aux murs des églises des toiles encadrées faisant angle avec le mur. A Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, à Saint-Jacques-du-Haut-Pas où la décoration fut formée de tableaux uniformes de dimensions, ces tableaux furent encastrés dans la muraille et entourés de cadres ou de boiseries reliés à l'ensemble architectural.

2. *Journal des Artistes*, 25 mars 1838.

3. *La Presse*, 31 janvier 1847.

de subterfuges, plus de demi-jours d'atelier, plus de coquetterie d'exécution, plus de petites finesses et de petites roueries. Le chic et les ficelles ne servent de rien. Les lignes sévères de l'architecture, les tons sobres des murailles vous enseignent l'équilibre de la composition et la tranquillité de la couleur. »

Les peintres s'imposèrent donc une contrainte ingrate. Ils morcelèrent leur travail, s'interrompirent pour attendre les heures ou les périodes d'éclairage favorable ; ils séjournèrent sur des échafaudages incommodes, dans des salles froides, humides, exposées aux vents, sans confort possible. Hippolyte Flandrin, Delacroix compromirent ainsi gravement leur santé.

Cette abnégation fut rarement récompensée. Elle aurait été efficace si les monuments avaient été disposés pour recevoir de la peinture ; or de telles dispositions ne se trouvèrent qu'exceptionnellement réalisées. Les peintures exécutées à Saint-Germain-l'Auxerrois sont, sauf à quelques brèves minutes de la matinée, noyées dans une obscurité opaque. Sans doute, il s'agit ici d'un monument séculaire ; mais les conditions ne sont pas meilleures dans des édifices récents, construits sous l'Empire ou inaugurés même sous Louis-Philippe. Les peintures de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement ou de Sainte-Élisabeth, la plupart de celles de Notre-Dame-de-Lorette sont invisibles ; les murailles de la Madeleine sont presque toujours obnubilées et Delacroix a été obligé, au Luxembourg, de peindre « dans l'ombre une coupole lumineuse [1] ».

Les contemporains reprochèrent très vivement aux architectes leur indifférence en ce point ou leur incapacité. Nous devons y ajouter un autre grief. Des précautions insuffisantes furent prises pour assainir les murailles et s'assurer

1. Théophile Gautier, *La croix de Berny* (*La Presse*, 31 janvier 1847).

qu'elles offraient à la peinture un support durable. Si les architectes avaient été plus prévoyants nous n'aurions, sans doute, pas à déplorer l'état de dégradation progressif des ouvrages de Chassériau à Saint-Merry, d'Hippolyte Flandrin à Saint-Séverin, de Roger à Sainte-Élisabeth. Orsel, chargé de décorer l'église d'Ainay à Lyon, en fit étudier les murailles et renonça à la commande lorsqu'il fut démontré qu'il était impossible de les assécher. Il est fâcheux que d'autres n'aient pas imité sa prudence.

Quelques esprits attentifs s'aperçurent assez vite qu'il ne suffisait pas, pour obtenir une décoration irréprochable, de confier les diverses parties d'un édifice à des artistes individuellement initiés au style monumental. Ils reconnurent que des œuvres, dont chacune était recommandable, se portaient un tort réciproque, et, au nom d'une harmonie nécessaire, ils réclamèrent l'unité de commande ou du moins l'unité de direction.

Ces idées, plusieurs fois répétées [1], furent surtout exprimées avec force par Lepère et Hittorff dans un très remarquable rapport qu'ils présentèrent au préfet de la Seine, au moment où ils achevaient la construction de Saint-Vincent-de-Paul, vers la fin de 1841. Dans ce mémoire [2], Lepère et Hittorff demandaient qu'une direction unique présidât à tous travaux d'architecture, de sculpture et de peinture. Ils protestaient contre la multiplicité des peintres dont « les qualités mêmes peuvent se changer en écueils, nuire presque autant que leurs défauts » et, si parfaite satisfaction ne leur était pas donnée, insistaient, du moins, pour que les peintures de la nef et celles du sanctuaire fussent confiées à un ou tout au plus à deux artistes.

Deux difficultés s'opposaient à la réalisation de leurs vœux.

1. *L'Artiste*, 9 décembre 1838, p. 45. — Eug. Pelletan, dans *la Démocratie pacifique*, 7 avril 1845, etc.

2. Publié par *L'Artiste*, 1842, I, p. 3 sqq.

D'une part, l'administration, préoccupée de satisfaire le plus grand nombre de candidats aux faveurs officielles, était peu disposée à confier à un seul maître le travail qu'elle pouvait diviser en vingt parcelles[1]. Trouverait-on, d'autre part, l'artiste capable d'assumer une tâche gigantesque? Dans une étude de tout premier ordre sur les fresques de Victor Mottez au porche de Saint-Germain-l'Auxerrois[2], le peintre Henri Lehmann reconnaissait que les maîtres ne sauraient accomplir de grandes choses qu'avec le concours d'élèves disciplinés et modestes. Il constatait que « l'abus de l'individualisme, les expositions trop rapprochées, les bazars des marchands de tableaux, les boutiques des éditeurs d'estampes » s'opposaient au recrutement d'intelligents auxiliaires et, rappelant l'abnégation des artistes qui « ont consenti à rester d'immortels inconnus en nous léguant des chefs-d'œuvre sous les noms collectifs de Phidias, de Giotto, de Raphael », montrant l'exemple de l'école de Munich, il invitait les jeunes gens à travailler d'abord, quelques années, sous les maîtres avant de songer à faire œuvre personnelle[3].

Ainsi les doctrines ne se contentaient pas de formuler les faits, elles les dépassaient parfois ; parfois aussi, elles les condamnaient. Les écrivains d'art, et parmi eux, Alexandre Decamps, Thoré, comme Théophile Gautier[4], ont à peu près unanimement protesté contre l'usage de peindre les plafonds, tout en reconnaissant le génie ou le talent déployés par

1. On sait que la décoration de la Madeleine, d'abord confiée à Delaroche (Archives Nationales, dossier F[21]4881, arrêté du 12 novembre 1833) fut partagée ensuite entre Delaroche et Ziégler. Delaroche s'étant retiré, six artistes lui furent substitués.

2. *L'Artiste*, 8 novembre 1846.

3. Quatremère de Quincy professait des idées analogues. Cfr. Schneider, *Quatremère de Quincy*, p. 357.

4. A. Decamps, dans *le National*, 15 novembre 1838. — Thoré, dans *le Constitutionnel*, 10 janvier 1847. — Th. Gautier dans *La Presse*, 31 janvier 1847.

Delacroix, Ingres ou Riesener en de semblables entreprises.

VI. — Les vérités élémentaires, dont nous venons de rappeler la diffusion, guidèrent les artistes dans leurs recherches et les amateurs dans leurs admirations. Les efforts personnels s'accrurent des réflexions et des comparaisons qu'ils suscitaient. Des tendances s'affirmèrent, des conceptions parvinrent à se préciser ; les oppositions manifestées dans la peinture de chevalet se transportèrent dans ce domaine en affectant des nuances nouvelles. En une époque d'union artistique, il se serait constitué un style monumental ; l'individualisme suggéra des formules multiples. Donc point d'unité, point de principes définitifs, mais des efforts, des idées, d'une infinie richesse.

Tout d'abord, que dire sur les murailles ? En ce point, les monuments se divisent immédiatement en deux grandes catégories : édifices religieux, édifices laïques. Les premiers laissent moins de liberté à l'artiste, mais, s'ils l'obligent à se renfermer dans un domaine unique, ils livrent cependant une ample matière à son ingéniosité. Les peintres, convaincus tous qu'ils devaient, dans une église catholique, faire œuvre édifiante, ont pu concevoir de façons très différentes ce rôle d'apologistes.

Le système le plus aisé et le plus souvent adopté consiste à prendre, dans les livres sacrés, des épisodes historiques ou anecdotiques. Ainsi procède Hippolyte Flandrin, à Saint-Séverin, quand il représente la *Cène* ou le supplice de saint Jean l'Évangéliste, à Saint-Germain-des-Prés, pour *L'entrée du Christ à Jérusalem* ou le *Portement de Croix*[1] ; ainsi a fait Chassériau, à Saint-Merry, où il raconte la vie de sainte Marie

1. Plus tard, dans la grande nef de Saint-Germain-des-Prés, Hippolyte Flandrin essayera d'opposer aux scènes de l'Évangile, les scènes de l'Ancien Testament qui les ont préfigurées.

l'Egyptienne : ainsi voulait en user Delacroix lorsqu'il songeait à peindre, dans le transept de Saint-Sulpice, *Moïse recevant les tables de la loi*, *La mise au sépulcre* ou *l'Ange renversant l'armée des Assyriens*[1].

En cet ordre, la personnalité de l'artiste apparaîtra dans le choix de l'épisode et surtout dans le mode de développement qu'il lui appliquera, mais la conception de semblables sujets n'offre, par elle-même, rien qui puisse nous arrêter.

Il n'est pas non plus nécessaire d'avoir une grande originalité pour concevoir des Saintes Familles, des Trinités, des Christs en gloire entourés d'anges ou de saints.

L'invention, au contraire, apparaît, avec tous ses mérites et tous ses hasards, dès que l'artiste aborde l'allégorie ou le symbole. Même quand il se contente, selon l'usage traditionnel, de personnifier, sous des formes féminines, la Foi ou la Charité, il a le choix des types et des attributs. Parfois, son effort est considérable et neuf. Roger, à Notre-Dame-de-Lorette, se propose de définir le baptême en une suite de scènes dégagées de tout caractère anecdotique, de toute particularité historique ou pittoresque qui en amoindriraient la portée. Son thème est quasi abstrait : le prêtre lave l'enfant du péché. Périn, dans la même église, se livre avec un dessein analogue, à une analyse plus délicate. Il veut célébrer les vertus en donnant, de chacune d'elle, une triple expression. La charité, par exemple, consiste, selon lui, à pardonner à ses ennemis, secourir les pauvres, recevoir le pèlerin. Après avoir déterminé ces trois sujets, il lui faut encore inventer, pour chacun d'eux, la scène qui en traduira

1. *Journal*, 23 janvier 1847. Des négociations pour la décoration de Saint-Sulpice par Delacroix avaient été entreprises entre le ministre de l'Intérieur et le Préfet de la Seine ; elles furent interrompues par la Révolution de février (*Archives nationales*, dossier F [illegible], au nom de Delacroix).

la valeur générale et absolue. Dans une chapelle voisine Orsel l'ami et souvent le guide de Périn, exprime, selon le même esprit l'intervention de la Vierge auprès des croyants, des affligés, des malades et des pécheurs.

Mais Orsel pénètre encore dans un domaine plus ardu. Il essaye de rendre, par des images plastiques, le langage mystique des litanies de la Vierge : la rose mystique, l'étoile du matin, la tour d'ivoire. L'entreprise est périlleuse ; les intentions du peintre risquent de demeurer inintelligibles en l'absence d'un glossateur. Nous sortons presque du règne de la peinture pour entrer dans celui de la théologie. Quoi qu'il en soit, l'effort fait à Notre-Dame-de-Lorette, par Orsel, Périn et Roger demeure d'un intérêt capital au point de vue de l'invention des sujets religieux.

Au surplus, dans l'ordre religieux, l'invention est-elle une chose secondaire. Les recherches d'Orsel ne nous intéressent qu'à cause de la bonne foi que l'artiste y a déployé. Le thème historique et religieux développé par Ziégler, à la Madeleine, à l'exemple des Nazaréens, n'a pas préservé son œuvre de l'oubli. Flandrin s'est contenté d'illustrer des thèmes traditionnels, et notre admiration pour son œuvre n'en est pas diminuée. Une force domine tout ici, qui est l'esprit religieux même. Le génie de l'artiste éclate moins dans la nouveauté d'un sujet que dans la façon dont il le vivifie, qu'il soit croyant, comme Orsel, Périn ou Flandrin et sache communiquer sa ferveur, qu'il applique simplement à la religion un esprit compréhensif et élevé et exprime, ainsi que Delacroix, la force tragique des drames sacrés, ainsi que Chassériau, l'onction mystique des hagiographes, ou qu'il attribue aux personnages sacrés les grandes passions et les grandes souffrances humaines.

Un semblable appui manque aux peintres dès qu'ils sortent des églises. L'individualisme les a libérés dans la peinture de chevalet ; il devient, en face des monuments, une

cause de faiblesse. Point de grande conviction sur quoi se reposer. Il n'est plus d'orgueil civique, comme au temps des Vénitiens, ni de culte monarchique comme au temps de Le Brun. L'exaltation politique de 1830, qui a inspiré à Delacroix *la Liberté aux barricades* est presque immédiatement tombée. Le régime de la royauté bourgeoise ne saurait provoquer que des enthousiasmes modérés. A défaut de conviction unanime, cette époque est, pourtant, traversée par des courants généreux qui groupent des citoyens ardents, mais il n'est pas de peintre persuadé de la puissance de la raison, de l'avenir de la science, ou de la mission de l'art au point de faire, avec le pinceau, œuvre de foi. Les espérances d'avenir social qui préparent la révolution de 1848 et que Papety a traduites dans son tableau célèbre, *le Rêve du Bonheur*, ne trouvent pas à s'exprimer sur des murailles.

Un seul homme, dans cette période, est travaillé par le besoin de communiquer sa croyance. Philosophe plus que peintre, Chenavard a conçu une théorie de l'évolution humaine qu'il expose à Delacroix et à ceux qui veulent bien l'écouter. Il attend l'heure où on lui confiera des surfaces immenses pour y développer son système. Cette heure semble sonner en 1848 ; le Panthéon est livré à Chenavard, mais la réaction de 1850 interrompt l'entreprise et l'artiste consacre plusieurs années à dessiner les cartons, aujourd'hui conservés au musée de Lyon, de l'encyclopédie qu'il ne lui a pas été donné de réaliser.

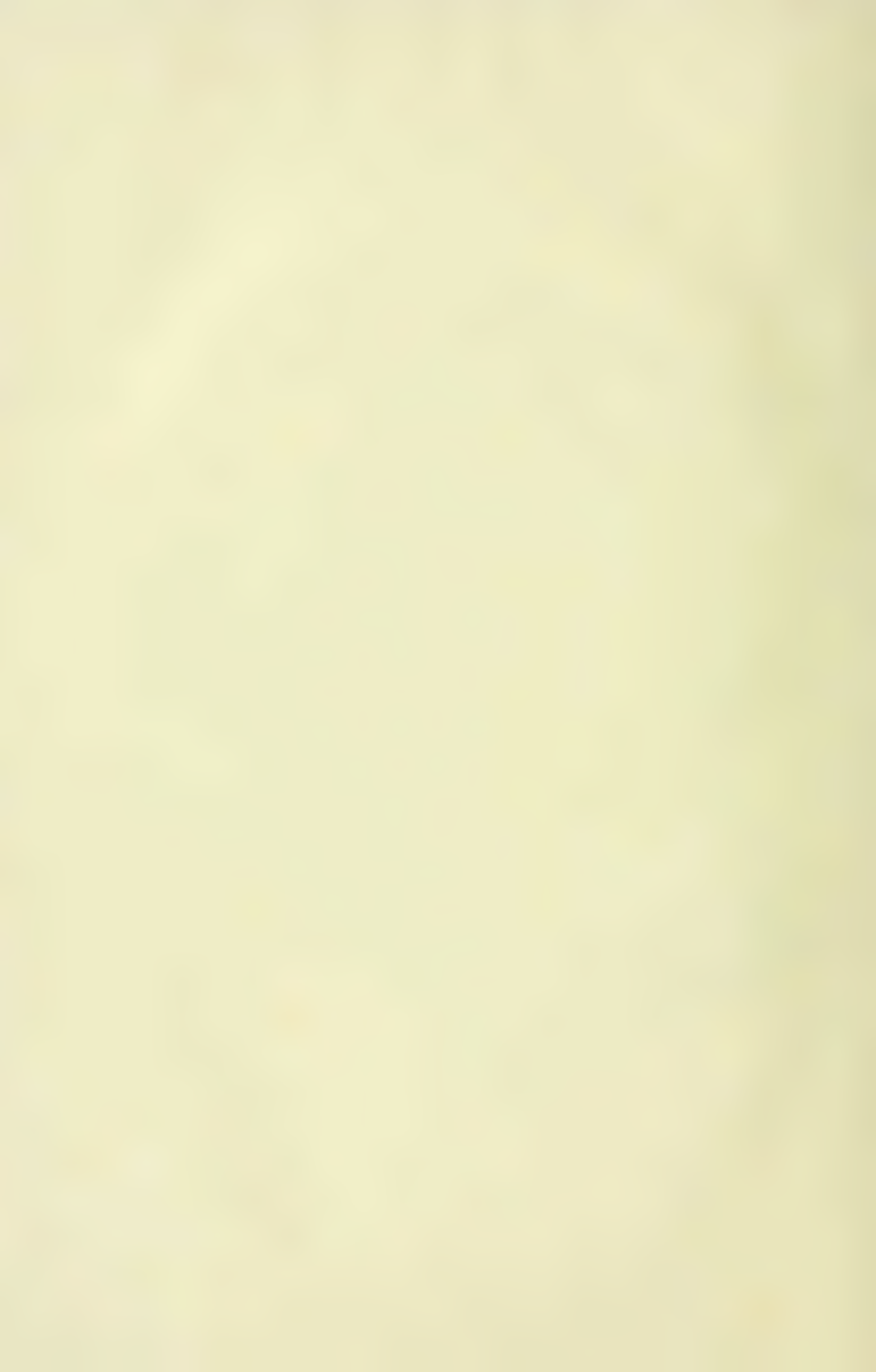
Les peintres de la monarchie de juillet ne feront donc pas œuvre militante : ils ne défendront ni des institutions, ni un idéal. Que diront-ils ? Henri Lehmann nous en instruit avec une grande perspicacité : « Inhabiles à traduire des idées nouvelles, incapables d'exprimer celles dont le symbole (signe visible) reste encore à trouver, il faut que les artistes, quelques regrets qu'ils en aient, se bornent à tra-



Photo Pepper.

EUGÈNE DELACROIX. — OVIDE CHEZ LES SCYTHES

(Fragment de la décoration de la bibliothèque du Palais Bourbon.)



duire des idées accomplies. Le rôle de précurseurs prophètes leur semble interdit[1]. »

Ces idées accomplies, nous leur donnons, d'ordinaire, un autre nom, ce sont des lieux communs. La paix, la guerre, la grandeur de l'art, la gloire des lettres, l'industrie, l'agriculture, voilà le fonds que les peintres ont exploité. Le génie y trouve une matière incomparable ; les esprits médiocres y trahissent leur pauvreté. Je ne sais pas d'exemple de pauvreté plus typique que le trop célèbre Hémicycle de l'École des Beaux-Arts de Paul Delaroche. L'artiste s'est proposé de glorifier les arts et il ne paraît avoir songé à aucune des grandes banalités qui sembleraient s'imposer immédiatement à tout esprit : que les artistes embellissent la vie humaine, qu'ils conduisent la civilisation, qu'ils ont un rôle moralisateur, que, sous des formes multiples, ils traduisent la réalité ou poursuivent un idéal vers lequel ils nous entraînent. Rien de tout cela n'arrête l'esprit de Delaroche : il se contente de grouper les portraits des maîtres célèbres autour de figures allégoriques plus ou moins dénudées et d'une Gloire qui distribue des couronnes[2].

Au contraire, Eugène Delacroix déploie, à la Bibliothèque du Palais-Bourbon, toute l'originalité de son intelligence à célébrer la civilisation antique et à caractériser, par des images saisissantes, la poésie, la religion, la législation, la philosophie et la science. Je résiste au désir d'analyser ce noble cycle et me contente d'en détacher un exemple : la philosophie est définie dans ses mystères, dans ses recherches des lois cosmiques, dans ses études psychologiques et morales par quatre compositions : *Hérodote interrogeant les mages — les bergers Chaldéens consultent le ciel — Sénèque — Socrate.*

1. *L'Artiste*, 8 novembre 1846.

2. Eugène Pelletan. *La salle des Beaux-Arts de M. Paul de Laroche* (*Revue indépendante*, 1er janvier 1842, p. 211).

Les artistes, libres de leurs thèmes, doivent aussi déterminer eux-mêmes, le mode d'expression. Ils pourront, en le faisant, escompter la sagacité des spectateurs, car, en aucun cas, on ne leur a confié des édifices destinés à la multitude ou au peuple. Salles de fêtes, salles d'études, escaliers d'honneur ne s'ouvriront, dans les palais législatifs, au Conseil d'État, à l'École des Beaux-Arts qu'à un public restreint dont il est légitime de beaucoup exiger.

L'allégorie avait été compromise par les pratiques malencontreuses des Davidiens. Il était impossible de regarder sans ennui, ou sans sourire, les plafonds du Louvre. Fort heureusement ces avortements massifs ne prévalurent pas contre l'autorité d'exemples dus à la fois à Raphaël, à Rubens et à Véronèse. Théophile Gautier fut, cette fois encore, l'avocat brillant d'une bonne cause. Il célébra l'allégorie qui « permet la nudité, sans laquelle, à vrai dire, les arts du dessin n'existent pas » et qui « offre l'occasion fréquente de réaliser des types et de chercher à loisir la beauté idéale ». Bien plus, il la déclara « seule possible dans les plafonds et les coupoles[1] » dont elle ne compromettait pas, pour l'œil, la stabilité. Gleyre, dans ses travaux de Dampierre qui furent sacrifiés à la vanité intransigeante d'Ingres, avait personnifié la Religion, le Travail et l'Agriculture. Riesener et Roqueplan, au Luxembourg, peignaient la Poésie, la Religion, la Loi, la Renommée.

Delacroix décore le salon du Roi par la seule allégorie[2] et ce sont, précisément, ses compositions qui ont inspiré à Théophile Gautier l'apologie que nous avons citée. Au plafond, « les forces vives de l'État » sont évoquées par des figures.

1. *La Presse*, 26 août 1836. — Delacroix, dans un article sur *Prudhon*, paru dans la *Revue des Deux Mondes*, le 1er novembre 1846, défend également l'allégorie.

2. Lire la description donnée par Delacroix lui-même, publiée par *L'Art*, 1878.

Une frise, qui se déroule au haut des murailles, exprime, par des personnages symboliques ou mythologiques, déesses, faunes et génies, les travaux de la guerre, le règne de la Justice et la prospérité agricole.

Dans une époque hantée de préoccupations historiques, les artistes devaient demander à l'histoire des moyens d'expression. Delacroix, à la Bibliothèque de la Chambre des Députés, définit l'antiquité par Orphée, précurseur et par Attila destructeur de la sagesse antique ; il célèbre la puissance de la philosophie ou du droit par le souvenir de la vie des grands philosophes et des grands législateurs.

Le *Triomphe de Pétrarque* que Louis Boulanger avait peint, en 1836, pour le marquis de Custine, ne nous est connu que par la description de Gautier[1]. L'intention évidente de l'artiste était, en peignant un cortège bigarré, de faire un panégyrique de la Renaissance[2].

Ingres, par une union féconde entre l'allégorie et l'histoire, avait, dans l'*Apothéose d'Homère*, réuni, pour l'illustration d'une idée commune, des héros empruntés à la série des siècles. Delacroix emprunte à Dante le prétexte d'un groupement semblable. La coupole du Luxembourg nous montre Dante et Virgile reçus dans les limbes par les maîtres de la pensée païenne. Quant à Paul Delaroche, il ne s'embarrassa pas d'un prétexte pour instaurer une conversation entre les artistes de toutes les époques.

Ni l'allégorie, ni l'histoire ne livrent totalement la pensée. L'ignorant et le simple ne comprennent qu'à l'aide

1. *Le triomphe de Pétrarque*, 1836, in *Poésies diverses*. Voir aussi Chesneau. *Peintres et statuaires romantiques*, 1880, p. 108-110.

2. Aimé Chenavard avait conçu un plan de décoration de la salle du Théâtre français où il résumait l'histoire du théâtre. Une gravure au trait de son projet de plafond (*L'Artiste*, 1833, T. V, p. 173 et T. VI p. 121 et 304) peut donner une idée de sa conception. Clément Boulanger, dont nous avons signalé les tendances décoratives (chap. III, p. 154) avait groupé des femmes en costume de la Renaissance dans un grand *Plafond allégorique* conservé au Musée du Havre.

d'une glose, les esprits ingénieux risquent de se méprendre. Seule, la réalité serait directement accessible. Mais peut-on la transporter sur les murailles ? Les quattrocentistes n'y voyaient point de difficulté, mais le XIXe siècle a peine à envisager une telle hardiesse. Cependant Horace Vernet, au Palais Bourbon, sur les parois du Salon de la Paix, développe, sans aucune altération, des spectacles de la vie contemporaine[1]. Il est vrai qu'il y joint des figures allégoriques et on lui reproche le « désagréable accouplement de certaines allégories mythologiques avec ce que la science et l'industrie modernes ont de plus matériel et de plus tangible, par exemple, la Paix, dans le costume classique et sacramentel, trônant dans un horizon de cheminées, d'usines et de fumées de fonderie[2]. » A tort, puisque Lorenzetti ne nous choque pas, qui nous montre la même Paix présidant à la vie des bourgeois de Sienne. Mais Horace Vernet diminue les idées qu'il patronne, par la façon dont il les manie et l'insuccès de sa tentative, l'antipathie que rencontre l'artiste parmi ses confrères les meilleurs et parmi les critiques, compromettent un système qui aurait mérité d'être sérieusement discuté.

La réalité peut prendre une forme plus générale. Dégagée des contingences de temps et de lieux, elle peut, comme Géricault le tenta dans la *Course des chevaux libres*, se présenter sous une forme à la fois présente et éternelle.

J'imagine que c'est une vérité ainsi universelle et indéterminée qu'Ingres cherchait lorsqu'il choisissait, comme sujets, pour Dampierre, l'*âge d'or* et l'*âge de fer*. Mais, chez Ingres, l'instinct réaliste était toujours contrarié par le scrupule classique. Aussi l'idée ne lui apparaît-elle pas franchement : elle se masque d'un prétexte mythologique.

1. Clément de Ris dans *L'Artiste*, 9 janvier 1848.

2. Voir, aux *Archives Nationales* (dossier F 584) le programme indiqué par Horace Vernet lui-même et l'approbation élogieuse de Cavé.

de réminiscences d'Ovide et de Lucrèce. Mais, si l'on relit le programme qu'Ingres traçait, pour l'*âge d'or*, on se convainc qu'il ne pensait, en réalité, qu'à exprimer l'humanité heureuse : « un tas de beaux paresseux... Tous réunis dans un préau élevé sur lequel sont une treille et des arbres chargés de fruits, ils ont érigé là un autel de gazon. Un homme acolyté d'un jeune garçon et d'une jeune fille, élève une noble action de grâces, tandis que les enfants portent dans leurs mains, l'un des fruits, l'autre une coupe de lait.

» Derrière ce prêtre s'agite une danse religieuse exécutée par des jeunes filles et un garçon maladroit qui joue des flûtes et qui est ramené à la mesure par la jeune fille qui conduit la danse en frappant dans ses mains. En descendant, sont échelonnées beaucoup de figures, amants heureux, familles heureuses avec leurs enfants... groupées autour d'un bassin de cristal qu'alimente une source sortant de dessous l'autel[1]. » Qui ne sent l'ampleur de la pensée, sous la contrainte mythologique ? De même, *l'âge de fer* devait être rendu par « le siège meurtrier d'une acropole prise d'assaut, où toutes les horreurs de la guerre seraient exprimées[2] », c'est-à-dire, par une action d'un caractère universel.

C'est à Chassériau, enfin, qu'il appartient de saisir pleinement l'idée dont Ingres s'est approché. La lucidité de sa noble intelligence apparaît dans ce programme qu'il s'était tracé : « Faire un jour dans la peinture monumentale... des sujets tout simples, tirés de l'histoire de l'homme, de sa vie, — ainsi un voyageur, ainsi le penseur, le joueur, le désœuvrement, la douleur, le retour, le voyageur voyant les fumées bleuâtres de sa ville montant dans l'air, les prisonniers, la liberté, le dégoût, l'épouvante, la colère, le cou-

1. Lettre de 1843 à Gilibert in Delaborde. *Ingres*, p. 193.
2. Lettre du 27 juillet 1845 à Gilibert in Boyer. *Lettres inédites*, LI.

rage, la misère, le faste, l'amour, et autant de sujets où l'on peut être émouvant, vrai et libre. » Il ajoutait « ne rien faire d'impossible, trouver la poésie dans le réel[1] ».

Il semble avoir fait l'essai de cette conception dans une composition en forme de tryptique, dessin admirable qui demeura à l'état de projet et dont les notes de l'artiste expliquent clairement les intentions. Au centre, *Les Moissonneurs* assoupis dans le crépuscule[2]; à gauche, *Les Douleurs : son mari malade et son enfant mort*, une femme épuisée s'est *endormie ;* à droite, *L'Amour :* deux amants enlacés reposant sur un lit; trois images qui résument la joie, la gravité, la douleur dans le sommeil.

C'est, on le voit, avec une pleine conscience de l'objet à poursuivre que Chassériau conçut sa décoration de la Cour des Comptes. Pour les parties secondaires, dont le rôle était subordonné, il ne renonça pas aux figures allégoriques mais il les tint dans ce rôle sacrifié et les deux champs essentiels furent consacrés à ces thèmes simples et infinis : la Paix, la Guerre.

Ces œuvres typiques sont, on le sait, détruites. Des efforts pieux en ont, du moins, conjuré la disparition totale et ont préservé le fragment qui a reçu, au Louvre, un digne asile. Ce fragment, les dessins de l'artiste, nous attestent que Chassériau, dans l'exécution de son œuvre, ne s'était pas départi de la hauteur de vue philosophique qui avait présidé à son dessein.

Ary Renan, qui a consacré à Chassériau d'admirables pages, reconnaissait, dans le groupe des Forgerons, « des rudiments de ce poème du travail dont la noblesse est éternelle[3] ». La même analyse, portée sur toutes les parties de

1. Cité par Valbert Chevillard. *Chassériau*, p. 260.

2. Cfr. *Le sommeil*, peint, en 1867, par Puvis de Chavannes et conservé au Musée de Lille.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, tome I, p. 102

la décoration de la Cour des Comptes, y découvrirait partout l'expression simple et épique de sentiments et de gestes humains.

VII. — Maître de sa pensée, comment l'artiste la fixera-t-il sur la muraille? L'opinion presque unanime réprouve l'usage de la peinture à l'huile telle qu'on la pratique dans les ateliers. « Les transparences et les reflets miroitants qui affectent désagréablement l'œil » et obligent à choisir son jour, ces inconvénients que n'ont pas évités les davidiens, paraissent insupportables. Il n'est pas de procédé qui soit plus exempt de ces reproches que la fresque et tout le monde s'accorde à en célébrer la supériorité. A entendre Théophile Gautier, Gustave Planche, tous les écrivains qui se piquent d'érudition et d'amour de l'Italie, elle est le procédé par excellence. « C'est tout dire, elle est monumentale, » s'écrie Ingres[1], et Delacroix[2], par deux fois, à Valmont, essaye de se l'assimiler. Abel de Pujol, d'ailleurs, en a dès 1822, tenté l'application dans la chapelle Saint-Roch, à Saint-Sulpice.

Mais la fresque exige de l'artiste un apprentissage laborieux; elle demande le concours de praticiens experts, surtout elle exige une sûreté et une rapidité extrêmes. Delacroix y renonce pour cette période ; Ingres, qui se réjouissait de l'appliquer à Dampierre, abandonne, au dernier moment, une méthode qui le contraindrait à des idées arrêtées et à des décisions irrévocables.

Victor Mottez, au contraire, conduit toute la décoration du porche de Saint-Germain-l'Auxerrois selon les traditions italiennes. Toute la presse applaudit à sa persévérance et à son succès. Parmi les éloges qu'on lui décerne, on ne cesse d'affirmer la durée, la solidité exceptionnelles de la fresque.

1. Delaborde. *Ingres*, p. 152.

2. *Lettres*, 2e édition, p. 203 et 205. Lettres à Villot, 1834.

Prévisions bientôt démenties ; dès 1855, Mottez était obligé de procéder à une restauration totale de son œuvre ; aujourd'hui les peintures du porche sont absolument disparues[1]. Le temps a donc condamné l'emploi de la fresque sous notre climat pour les surfaces qui doivent demeurer à l'air libre[2]. Au contraire, les peintures tracées par Mottez lui-même dans le pourtour du chœur de la même église, les fresques d'Abel de Pujol, montrent la résistance relative du procédé à l'intérieur d'un monument.

Sous la Restauration, le préfet de la Seine, M. de Chabrol de Volvic, avait voulu doter l'art monumental d'un procédé inaltérable en préconisant la peinture sur lave émaillée. Il favorisait ainsi, à la fois, la cause des arts et l'industrie de son pays d'origine. Après des essais exécutés par Luton en 1827 et par Legros d'Anizy, Abel de Pujol, aidé par Mortelecque, peignit, sur pierre de volvic, des figures allégoriques à Sainte-Elisabeth[3]. Cet exemple fut peu suivi et, malgré l'avis d'Hittorff et Lepère[4] qui indiquaient le parti à tirer pour la décoration extérieure d'un procédé capable de résister aux intempéries, la peinture sur lave émaillée ne joua qu'un rôle secondaire et épisodique.

Ingres, en 1812, avait peint à la détrempe *Romulus vainqueur d'Acron ;* il la proclamait alors « l'égal ou tout au

1. Des circonstances étrangères malheureuses concoururent à la dégradation des fresques de Mottez. Cf. *Bulletin de la Société de l'Art français*, 1913, 1er fascicule p. 20.

2. M. Baudouin a, de nos jours, restauré l'art de la fresque ; il en a perfectionné la technique et croit être en possession d'un procédé capable de braver les intempéries. Il faut espérer que les décorations qu'il a exécutées au Petit-Palais confirmeront ses espérances par leur durée.

3. *Journal des Artistes*, 26 janvier 1834. — Rouget. *Notice sur Abel de Pujol*. Valenciennes 1861, p. 19. — J. A. Grégoire. *Relevé général des objets d'art commandés, depuis 1816 jusqu'en 1830 par l'administration de la ville de Paris*, 1833, p. 16, n° 1.

4. La façade de Saint-Vincent-de-Paul était primitivement couverte de peintures sur lave. Jollivet y avait exécuté une Trinité et des scènes de la Passion. En 1861, ces peintures furent déposées.



HIPPOLYTE FLANDRIN. — ENTRÉE DU CHRIST A JÉRUSALEM
(Chœur de Saint-Germain-des-Prés.)



moins le digne remplaçant de la fresque[1] » et se promettait d'exécuter ainsi, à l'avenir, tous ses grands travaux. Il ne tint pas sa promesse et je ne crois pas qu'aucun artiste ait, pendant la période que j'examine, repris ce procédé.

La grande conquête technique de ce temps a été la peinture à la cire. Elle a été l'instrument de prédilection d'Hippolyte Flandrin, elle a servi à Eugène Delacroix pour la coupole du Luxembourg. Elle paraissait répondre aux préoccupations essentielles du moment : « ça a mille difficultés et longueurs », écrivait Flandrin[2] « mais ça ne brille pas, c'est là sa plus éminente qualité », et Thoré lui reconnaissait l'avantage « d'éviter à la fois les reflets vifs et les ombres opaques[3] ». Le temps écoulé nous permet d'ajouter à ces mérites, celui de conserver aux tons toute leur fraîcheur.

Enfin, malgré les défauts qui lui étaient, à bon droit, imputés, c'est, tout de même, l'huile qui a été le plus souvent employée. Elle n'a pas été seulement utilisée par ceux qui abordaient, en aveugles, la peinture monumentale ; elle a été maniée par les artistes les plus scrupuleux. C'était leur langage familier et elle est d'une incomparable souplesse. Ils ont su éviter des écueils dont ils étaient avertis. Gautier félicitait Delacroix d'avoir « donné à sa couleur, si vivace et si chaude, ce ton mat et clair de la fresque qui s'harmonise si bien avec l'opacité de la pierre et la terne blancheur du marbre neuf » et il rappelait que Louis Boulanger, dans son *Triomphe de Pétrarque,* avait montré une intelligence semblable. L'huile aurait servi Ingres à Dampierre et elle ne trahit pas les intentions de ses disciples. Il faut souvent

1. Delaborde. *Ingres*, p. 215.

2. Lettre à Auguste Flandrin, 21 novembre 1839, in Louis Flandrin, *Hippolyte Flandrin*, p. 80, n° 1.

3. *Le Constitutionnel*, 20 janvier 1847. — Quatremère de Quincy patronnait aussi la cire. Cfr. Schneider, *Quatremère de Quincy*, p. 131.

un examen attentif et un œil exercé pour reconnaître l'œuvre peinte à la cire de celle pour laquelle l'huile a été employée [1].

VIII. — L'opinion exigeait de l'artiste qu'il exécutât son œuvre sur place. Cette loi, pour avoir toute son efficace, ne l'obligeait pas seulement à peindre directement sur la paroi préparée ou sur la toile marouflée. Il devait encore tirer le meilleur parti de la surface qui lui était offerte.

Il fallait, tout d'abord, que l'artiste s'inquiétât de l'ensemble, salle, escalier, coupole, chapelle, où il devait figurer. Quelquefois le peintre exigeait, de l'architecte, des modifications, comme Delacroix pour le Salon du Roi au Palais Bourbon. Parfois il modifiait, par la polychromie, des membres d'architecture, ainsi Mottez à Saint-Germain-l'Auxerrois. Enfin le peintre s'emparait souvent des parois totales, n'admettant, depuis le sol jusqu'au plafond ou jusqu'à la voûte aucune collaboration, jaloux de maintenir d'ensemble et sans contact sa décoration, ainsi Orsel et Périn à Notre-Dame-de-Lorette.

Il fallait, ensuite, étudier, sur le mur même, la composition. Un projet, soigneusement établi sur une feuille de papier, pouvait à l'agrandissement provoquer des déceptions imprévues. Il était impossible de calculer dans l'atelier, la perspective, l'agencement utile des masses, la grandeur convenable à assigner aux figures. D'ailleurs pour quelques surfaces parfaitement régulières, prédisposées à recevoir une composition, combien de murailles dont les dimensions imprévues, déconcertantes, faisaient hésiter l'artiste indécis, ne sachant s'il tenterait une scène unique sur la paroi totale, ou s'il décomposerait cette paroi et de quelle façon, ou encore s'il en distrairait certaines parties,

1. A la Bibliothèque du Palais-Bourbon l'œil n'établit pas de différence entre les hémicycles peints à la cire et les coupoles peintes à l'huile.

destinées à un remplissage décoratif, pour ménager un morceau central aux proportions choisies à souhait. Il parut légitime aux peintres, selon l'exemple des trécentistes, de superposer plusieurs compositions, en les séparant nettement par une bande plate ou par des entrelacs plus ou moins simples. Ils réduisirent leurs champs par des bordures simulées, colorées de tons plats ou couvertes de divers prétextes décoratifs, et ménagèrent, dans ces bordures, selon des traditions anciennes, des médaillons destinés à des sujets subordonnés. Parfois, la complication des formes architecturales exerce sur le peintre une contrainte heureuse et Delacroix, au Palais-Bourbon, triomphe des dispositions les plus ingrates [1].

L'étude sur place devenait particulièrement nécessaire pour les parties cintrées. Delacroix, qui répugnait à toute construction mathématique et trouvait par sentiment, éprouva de grandes difficultés à déterminer les déformations compensatrices, à la voûte du Luxembourg.

Ainsi les artistes furent-ils conduits, soit à chercher et établir leur composition sur la muraille même, comme le fit Delacroix au Palais-Bourbon [2] et, semble-t-il, Ingres à Dampierre, soit à arrêter leur projet avec rigueur sur un carton de grandeur d'exécution, selon la méthode d'Overbeck, préconisée par Orsel [3] et appliquée par Chenavard pour son grand œuvre. Les artistes, en ordonnant leurs compositions, eurent le souci de ne pas contrarier le jeu des lignes architecturales, mais les plus scrupuleux surent se préserver de

1. Théophile Gautier accordait un pareil éloge à Mottez pour sa décoration du porche de Saint-Germain-l'Auxerrois. *La Presse*, 31 janvier 1837.

2. Lettre à Lassalle-Bordes, 11 octobre 1842 (*Lettres*, 2e édition, p. 263).

3. Orsel recommandait même « de faire toutes les compositions sur un petit modèle du monument en relief afin de juger de toutes les parties entre elles, des tableaux, des ornements entre eux ». Il a procédé ainsi pour Notre-Dame-de-Lorette. Lettre du 4 mars 1840 (in Périn, *Orsel*, t. II, p. 68). Cette lettre a une importance exceptionnelle ; consulté sur la décoration d'Ainay à Lyon, Orsel y expose ses conceptions et son opinion sur ses contemporains.

toute exagération. Aucun d'eux ne se crût obligé de s'en tenir à un plan unique et ne s'interdit de creuser des perspectives. Il leur arriva, parfois, de détacher des personnages sur une niche simulée ou sur un fond d'or, ainsi Roger, dans la chapelle des fonts à Notre-Dame-de-Lorette, mais ils n'érigèrent pas cet usage en système.

Le plus ordinairement, mais non pas d'une façon constante, le premier plan prit une importance prépondérante. Le long de la muraille, sous les yeux du spectateur se déroulent la procession de la châsse de saint Landry, ou le défilé des députés des États généraux, Attila s'avance suivi de ses hordes, le Christ entre à Jérusalem ou est conduit au supplice [1].

Parfois des fabriques stylisées et réduites, une colonnade, les lignes simples d'un mur vu de face ferment l'horizon. Mais, il arrive aussi que la scène se déroule sur plusieurs plans étagés et distincts et c'est ainsi que se présentent les groupes par lesquels Chassériau figure la Paix. Les horizons peuvent s'étendre à l'infini, sur la mer, sur une plaine, sur des montagnes lointaines. C'est enfin un artifice heureux que d'envelopper les groupes dans une vaste forêt qui masque les lointains tout en laissant deviner leur extension indéfinie. Les paysagistes néoclassiques, auxquels furent confiées les chapelles des forêts dans plusieurs églises [2], ont rythmé leurs compositions par les nobles masses de hautes montagnes ou de grands arbres. Ainsi Corot a situé le baptême du Christ à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, ainsi

1. *La procession de la châsse de saint Landry* par Guichard (1854) à Saint-Germain-l'Auxerrois. — *La procession des députés des trois ordres* par Louis Boulanger (1837) dans la salle des États Généraux à Versailles. — *Attila* de Delacroix ; les deux *Christ* de Flandrin.

2. Bertin, *La tentation du Christ* (1842) à Saint-Thomas-d'Aquin, Paul Flandrin, *La prédication de saint Jean-Baptiste* et *Le baptême du Christ* (1844-1846) à Saint-Severin. Postérieurement à 1848, Aligny, à Saint-Étienne-du-Mont (1851), Desgoffe à Saint-Nicolas-du-Chardonnet (185[illegible]).

Delacroix, aidé des conseils de Corot[1] a imaginé le site où Orphée charmait les Grecs et celui où Dante et Virgile virent les sages de l'antiquité.

IX. — Dans le chœur de Notre-Dame-de-Lorette on voit deux grandes compositions : *Jésus et les Docteurs* de Drolling, une *Présentation* de Heim. Heim et Drolling, tous deux membres de l'Institut, ont travaillé ces pages avec un soin évident. On ne saurait leur reprocher ni incorrection, ni négligence. Exposées dans un musée, leurs œuvres y feraient, peut-être, figure honorable : dans le sanctuaire où elles sont fixées, elles apparaissent absolument déplacées D'abord la pensée qui les inspire est mesquine : il n'y a ni émotion religieuse, ni large sentiment humain, ni recueillement, ni gravité. Ce sont des anecdotes, contées avec un souci puéril du détail ; mais, avant même d'en avoir compris les intentions, dès que l'image frappe le regard, on en est choqué. Elles ont été peintes sans aucune concession à leur destination décorative. Habitués à rechercher, dans la traduction des volumes et des couleurs, une apparence de réalité voisine du trompe l'œil, Heim et Drolling ne se sont pas aperçus que cette matérialité était, ici, inharmonique. Ils se sont amusés au rendu d'une étoffe et, quand ils ont représenté quelques personnages affublés de costumes pittoresques, ils ont oublié que ce bariolage même, l'opposition des couleurs, les contrastes de lumière et d'ombre enlevaient à leur œuvre l'unité, c'est-à-dire, la qualité primordiale d'une peinture monumentale.

C'est l'unité qui a présidé aux travaux des véritables décorateurs. Peintres abstraits, accoutumés à poursuivre une transcription épurée de l'univers sensible, romantiques, avides de richesse et de vie mais soucieux d'accorder pour

1. *Journal*, 14 mars 1847.

un effet unique toutes les harmonies d'une œuvre, ils se sont rencontrés dans un effort commun : ils ont conçu d'ensemble l'aspect de leurs décorations. Leur œuvre revêt la paroi comme d'un voile, d'une tapisserie, aux tons brillants ou passés mais toujours homogène. C'est pour sauvegarder l'unité qu'ils ont évité les luisants de l'huile ; c'est en ce sens, aussi, qu'on a pu les féliciter de ne point « trouer les murailles ».

Leurs préoccupations sont donc semblables, mais leurs méthodes sont divergentes et il convient d'examiner, à présent, comment au même problème ont été apportées des solutions diverses.

Quelques artistes, tout d'abord, ont usé de la grisaille d'une façon systématique et simulé, avec le pinceau, des bas-reliefs, ainsi Heim dans la chapelle de Notre-Dame à Saint-Germain-des-Prés[1]. Cette manière de respecter l'accord avec les lignes architecturales, ne saurait être considérée que comme une défaite. La grisaille a reçu une application plus légitime lorsqu'elle a servi à Delacroix, dans le Salon du Roi, ou à Chassériau, au Conseil d'État, pour des parties subordonnées destinées à mettre en valeur des décorations voisines.

Toutes les influences qui agirent sur les artistes groupés autour d'Ingres ainsi que sur Orsel, Périn ou Roger concoururent à leur faire adopter des tons et des modelés très atténués. Ils avaient étudié les fresques italiennes et, sans tenir compte de l'action exercée par le temps, ils s'imaginèrent que les couleurs, amorties par les siècles, n'avaient jamais eu plus de vivacité, attribuèrent aux Italiens des vues systématiques et s'en autorisèrent de bonne foi. Les Nazaréens les ancrèrent dans ces sentiments. Tout en reconnaissant chez eux un souci technique insuffisant, ils crurent voir

1. Gleyre avait procédé de même, à Dampierre.

dans leur exécution pâlie une réelle spiritualité. Rentrés en France, ils prirent leur poste de combat contre les Romantiques et, en haine des virtuoses de la couleur, ils baissèrent leur palette de plusieurs tons. Les paysagistes néoclassiques qui apportaient dans leurs œuvres monumentales, leurs partis pris coutumiers, se trouvèrent d'accord avec eux. Ils furent encouragés, d'ailleurs, par l'opinion publique presque tout entière.

Ainsi put être formulée une doctrine qui réclamait de la peinture monumentale, avant toute autre qualité, « le calme et la sérénité[1] ». Pour Théophile Gautier : « Les lignes sévères de l'architecture, les tons sobres des murailles vous enseignent l'équilibre de la composition et la tranquillité de la couleur.... La peinture murale, pour ne pas déranger l'harmonie du monument qu'elle décore, doit tenir le milieu entre un bas-relief colorié et une tapisserie passée de ton ; sévérité de style, placidité d'effet, coloris blond et clair, voilà les qualités qu'elle réclame impérieusement[2]. » Paul Mantz, de son côté, proclame que « subordonnée aux exigences de l'architecture dont elle devient alors la sœur et la rivale, la peinture doit, comme elle, s'en tenir aux grandes lignes, à l'harmonieux développement des courbes et, dans sa composition comme dans sa couleur, il lui est avant tout besoin d'être sévère[3] ».

En vertu de cette doctrine, l'on évite les scènes violentes ou, du moins, si on les aborde, c'est en les ramenant à des lignes calmes et en donnant aux gestes un caractère arrêté : ainsi Hippolyte Flandrin quand il représente le supplice de saint Jean l'Évangéliste. La composition se masse, le nombre de personnages se réduit et, si une foule est nécessaire, elle se compose en groupes subordonnés à des lignes maîtresses.

1. Gustave Planche. *Peintres et sculpteurs*, p. 227.

2. *La Presse*, 31 janvier 1847.

3. *L'Artiste*, 7 février 1847.

Le costume est traité avec une extrême sobriété et, d'une façon générale, le cadre et les accessoires sont plutôt suggérés que rendus.

Quelques silhouettes désignent des fabriques ; quelques profils sinueux évoquent une campagne ondulée. La lumière est uniformément diffuse et elle n'intervient pas pour diriger le regard. Le modelé est à peine ressenti, il s'exprime par des ombres très légères, dont la gamme restreinte ne dépasse pas le gris. La palette ne connaît que les tons neutres, délavés, posés presque toujours à plat. Tout le travail du peintre n'est qu'une suite de sacrifices. La chapelle de Sainte-Philomène peinte, par Amaury Duval, à Saint-Merry, est l'exemple le plus achevé du système.

Cette abnégation ne va pas sans dangers. Quelques-uns, par amour de la simplicité, tombent dans l'archaïsme et sont tentés par le pastiche de la fresque italienne. Mottez, au porche de Saint-Germain-l'Auxerrois, n'était pas exempt de ce reproche. Orsel, par des scrupules infinis, pour fuir le luxe, les épisodes et ne dire que l'essentiel, arrive à côtoyer l'insignifiance ; à force d'être pressée, la pensée s'est évanouie. Pour parler une langue si sobre il faudrait fortement caractériser et la bonne volonté ne donne pas le style. La couleur évite l'agrément au point de tomber dans une monotonie ingrate. De plus, chez Périn comme chez Orsel, elle prend une signification symbolique. Ch. Lenormant nous explique pourquoi, dans les pieds droits de la chapelle de l'Eucharistie, « le fond de la décoration est vert : c'est la couleur de l'espérance qui aspire à Dieu ; le rouge des pendentifs indique que l'homme se régénère par le mystère de l'Eucharistie en se baignant dans le sang de l'Agneau, et l'or des voussoirs est l'emblème naturel de la lumière du paradis[1] ». On voit facilement le danger de semblables intentions. Chas-

1. Ch. Lenormant. *Chapelle de l'Eucharistie*, etc., 1852, p. 14.

sériau, à Saint-Merry, Hippolyte Flandrin, à Saint-Séverin et à Saint-Germain-des-Prés, ont ignoré et cet ascétisme et ces subtilités théologiques. Malgré la réserve qu'ils s'imposent, ils ne cessent pas d'être humains. Ils observent, Flandrin, avec une bonne foi ingénue, Chassériau, avec la sensibilité la plus délicate et la plus subtile. Ils ont aussi reçu, d'Ingres, l'amour de la forme et le désir de la résumer avec acuité.

Il nous faut un effort, aujourd'hui, pour pénétrer le sens de leurs œuvres. Mais, si nous en goûtons malaisément la distinction trop discrète, consultons les contemporains. Les plus avisés d'entre eux, quelles que fussent leurs prédilections, y ont vu réalisée leur conception de la peinture monumentale et c'est à Théophile Gautier, aussi bien qu'à Gustave Planche, qu'on en peut demander l'éloge.

Cependant ce système, par la tension qu'il exigeait, ne devait satisfaire qu'un petit nombre d'artistes. Plusieurs peintres, sortis de l'école d'Ingres, comme Henri Lehmann ou issus des ateliers de l'Empire, essayèrent, tout en gardant la prééminence à la composition et au rythme des lignes et tout en se maintenant dans une gamme claire, de hausser un peu le ton. Ils s'inspirèrent de la peinture italienne, accolant souvent des réminiscences florentines et vénitiennes. Ils composèrent des œuvres qui ne manquent pas de convenance, mais qui sont dépourvues de caractère. La chapelle de la Vierge, à Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, décorée, en 1840, par Auguste Hesse peut être donnée comme exemple de ce style mixte que n'illustra jamais une œuvre de premier ordre, mais qui devait présider à la plupart des travaux exécutés dans les églises de Paris sous le second Empire.

Les méthodes d'Orsel ou de Flandrin, appropriées à des édifices qui commandent le recueillement et la paix, au-

raient été d'application difficile dans des palais somptueux [1]. Ici un autre système se présente : Delacroix oppose aux peintres abstraits, des harmonies complexes et chaudes.

Fort de l'exemple de Rubens et de Véronèse, Delacroix en abordant la peinture monumentale, ne renonce pas à exprimer la vie avec intensité [2]. Il se donne donc tout entier à cette œuvre nouvelle. A cette époque, son imagination délivrée de la fièvre qui l'avait d'abord agitée, devenait, à la fois, plus pleine et plus paisible. Cette heureuse évolution fut fortifiée par le travail monumental même. Delacroix le poursuivit avec allégresse. A plusieurs reprises, on trouve, dans sa correspondance, à propos de ses peintures de la Chambre des Députés ou du Luxembourg, les témoignages d'une satisfaction bien rare chez lui [3].

Ces dispositions n'échappèrent pas aux contemporains. Paul Mantz, dans un article sur la coupole de la Bibliothèque du Luxembourg [4], « chef-d'œuvre de Delacroix dans un instant décisif de sa vie », remarquait qu'on n'y retrouvait pas la veine tourmentée et dramatique de l'artiste. En cette circonstance, ajoutait-il, il « s'est plu à faire une peinture toute de tranquillité et de douceur sereine ; » « harmonieuse, limpide, sereine » disait, de son côté, Théophile Gautier [5].

Ainsi, les contemporains reconnaissaient à Delacroix, cette sérénité qui, pour eux, était le premier et le plus

1. Ingres s'inquiétait de la richesse du cadre préparé par Duban pour ses travaux de Dampierre. Cf. Delaborde. *Ingres*, p. 152-153.

2. Il fit copier à Lassalle Bordes, qui devait ébaucher ses compositions de la Bibliothèque du Palais-Bourbon, des fragments des *Noces de Cana* de Véronèse, comme exercice d'entraînement. Cfr. dans les Notices d'Andrieux sur les palettes de Delacroix, la notice V : *Palette pour les peintures du Salon du Roi au Palais-Bourbon*. (*Galerie Bruyas*, p. 361 sqq.)

3. Lettre à Thoré en 1837. (*Lettres*, 2e édition, p. 218). Lettre à Gustave Planche du 9 août 1842 (publiée par M. Tourneux dans *L'Artiste*, décembre 1904). — *Journal*, 4 février, 4 mars et 5 octobre 1847.

4. *L'Artiste*, 7 février 1847.

5. *La Presse*, 31 janvier 1847.

nécessaire attribut de la peinture monumentale. Nous en ressentons, à notre tour, le charme ; ces harmonies apaisées, où se traduit le repos d'un cœur généreux, nous enveloppent de leur calme bienfaisant et de leur richesse abondante. Tout d'abord, les sujets auxquels s'est complu Delacroix, graves ou souriants, écartent non seulement toute émotion tragique mais aussi tout mouvement violent. *Attila*, en ce point, constitue une exception, mais *Attila* est conçu en contraste avec l'ensemble auquel il appartient : il dit la ruine de la civilisation antique célébrée dans les cinq coupoles de la Bibliothèque du Palais-Bourbon et termine, par une note sauvage, un hymne recueilli. Le Salon du Roi était destiné à des fêtes et des réceptions officielles. Delacroix le revêt d'une parure riche aux harmonies joyeuses. Ici la pensée ne doit pas s'arrêter ; les allégories semblent s'accorder avec les discours d'apparât qui seront prononcés auprès d'elles. Les personnages, qui, pour distraire l'ennui des cérémonies où leur présence est nécessaire, regarderont le plafond et les frises, ne sont pas contraints par l'artiste à de philosophiques méditations. La description très sobre que Delacroix a donnée de ses travaux du Luxembourg[1] montre que, là encore, il a désiré bercer l'œil et l'esprit. « Une prairie riante » est le séjour des sages visités par Dante et Virgile ; « un ruisseau serpente dans ces lieux agréables ».

Ces intentions sont soutenues par la clarté et la simplicité des compositions. Celles-ci sont parfois d'une nouveauté, d'une invention imprévue et saisissante, d'une plénitude, où éclate le génie de l'artiste. Toujours, elles sont d'une lisibilité parfaite. Sans tomber dans la pauvreté ou dans l'abstraction qui répugnent à son esprit, Delacroix sait choisir et résumer. Les dimensions qu'il attribue aux person-

1. Dans *L'Artiste*, 4 octobre 1846, p. 221.

nages sont calculées avec un art extrême pour ne point paraître mesquines sans toucher au gigantesque.

Il n'apparaît pas que l'artiste ait cherché à modifier son dessin. Il aurait, sans doute, vainement désiré la précision et le fini du trait et il aurait perdu ce qui constituait son originalité, la notation du mouvement, son rythme interne et quasi organique. Les contemporains, même les admirateurs de Delacroix, en ont été gênés ou choqués. Tout en reconnaissant qu'il s'était surveillé, qu'il s'était montré très exigeant envers lui-même, ils lui ont reproché de ne pas faire dériver ses harmonies monumentales du balancement des lignes. Paul Mantz, zélateur de l'artiste, et qui s'écriait « nous sentons les défauts de Delacroix jusqu'à en souffrir », déclarait qu'il était loin « d'avoir le style sévère qu'exige la peinture monumentale. Son dessin a d'ordinaire quelque chose d'inquiet et de fiévreux dont les lignes austères de l'architecture s'accommodent mal[1] ». Il ne nous appartient pas de discuter ce sentiment et de défendre Delacroix[2]. Il suffit qu'aujourd'hui, délivrés d'un souci formaliste, nous ne soyons plus éloignés de lui par des préjugés.

Nous nous retrouverons d'accord avec Paul Mantz, avec Théophile Gautier, pour reconnaître à Delacroix « le style de la couleur, la beauté du ton, la poésie de l'effet ». En un moment où l'on était disposé à transformer, en dogme de la peinture monumentale, les pratiques abstentionnistes d'Ingres et de Flandrin, Delacroix défend victorieusement la cause de la couleur. La palette la plus riche, loin d'embarrasser le décorateur est, pour lui, l'auxiliaire le plus souple. Elle combat l'obscurité et rétablit la lumière sur les parois enténébrées. A la formule unique des peintres gris, elle oppose une infinité de gammes. Des tonalités blondis-

1. Dans *L'Artiste*, 7 février 1847.

2. Thoré semble d'ailleurs avoir répondu par avance, dans un remarquable article paru, le 10 janvier 1847, dans le *Constitutionnel*.



THÉODORE CHASSÉRIAU. — REPOS DES MOISSONNEURS



santes, roses, chaudes, intenses ou sourdes répondront aux ambiances matérielles et morales les plus diverses ; elles permettent aussi d'établir des subordinations ou des correspondances [1]. Pour transmettre, sans altération, ces harmonies à un spectateur que des conditions matérielles maintiendront à une distance très déterminée, il ne suffira pas de traiter très largement les fonds, de cerner les grandes masses, de simplifier le modelé. Le ton, qui vibre et chante quand l'artiste travaille sur son échafaudage, ne s'éteindra-t-il pas pour ceux qui le verront de loin?

Instinctivement, Delacroix réagit contre ce danger. La tendance qu'il manifesta, dès ses premières œuvres, à zébrer les formes de touches croisées, à décomposer les tons et à exiger de notre œil une collaboration active, toutes ces inventions spontanées qui font de lui le précurseur de l'impressionnisme, trouvent, dans la peinture murale, leur application la plus légitime. Diaprer de couleurs distinctes la tunique qui, de loin, jettera une note rouge unique, poser des touches qui, de près, paraissent incohérentes, forcer certaines notes, couvrir d'un réseau de traits noirs la forme qui, à distance voulue, sera d'un gris argenté, telles sont les méthodes instaurées par Delacroix, héritier inconscient des mosaïstes byzantins.

Près de Delacroix et sous son égide, Riesener et Roqueplan complétaient, avec un agrément facile mais sans autorité, la décoration de la bibliothèque du Luxembourg dont « on avait voulu faire une espèce de galerie des coloristes [2] ». Cependant Chassériau, qui avait décoré la chapelle de Sainte-Marie-l'Egyptienne selon les méthodes abstraites,

1. Delacroix nous apprend, lui-même, qu'au Salon du Roi, les peintures de la frise « avaient été à dessein calculées pour faire valoir celles du plafond par des sacrifices de couleur ». Description autographe publiée par *l'Art*, 1878, t. II, p. 257.

2. Théophile Gautier. *La Presse*, 31 janvier 1847.

avait bientôt cessé de trouver, dans l'enseignement d'Ingres, un langage suffisant pour traduire ses passions et ses idées. Lorsqu'il peignit *La Paix* et *La Guerre* au Conseil d'Etat, il voulut s'exprimer, à la fois, par les lignes et par la couleur. Nous voudrions savoir comment il avait combiné sa technique, mais, si le fragment conservé de *La Paix* nous permet de mesurer l'ampleur et les subtilités de son dessin synthétique[1], il nous laisse ignorer les effets et les méthodes du pinceau. *La Paix* était, nous assure Ary Renan, « peinte à la façon d'une fresque assagie » et les panneaux de *La Guerre* « brossés avec fougue et visant au coloris le plus avoué[2] ». Jusqu'à un certain point, nous pouvons deviner l'aspect de ces œuvres par la chapelle de Saint-Philippe que Chassériau peignit à Saint-Roch en 1853 ; mais de semblables comparaisons ne peuvent satisfaire une curiosité qui ne sera jamais assouvie. Quelle tristesse d'en être réduit à des fragments et à des conjectures sur l'œuvre monumentale sinon la plus typique de la première partie du XIX[e] siècle au moins la plus importante dans la série historique, s'il est vrai qu'elle impressionna profondément Puvis de Chavannes.

X. — Tandis que se produisait le mouvement dont nous avons évoqué les traits essentiels, de très curieuses tentatives étaient faites pour compléter la décoration monumentale par la renaissance du vitrail [3].

A la fin de la Restauration, M. de Chabrol avait appelé en France deux artistes anglais Warrenn Withe et Jones et en 1828, un atelier de vitraux avait été créé à Sèvres [4]. Cet atelier qui avait peu travaillé jusqu'en 1830, produisit, sous

1. Ary Renan. *Chassériau. Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. I, p. 95.

2. Ary Renan. *Op. cit.*, p. 102.

3. Malgré l'opposition de Quatremère de Quincy (Schneider, *Quatremère de Quincy*, p. 121).

4. Rouget. *Notice sur Abel de Pujol*. Valenciennes, 1861, p. 18.

la monarchie de Juillet, plus de cent grandes fenêtres, des coupoles, des rosaces, des panneaux[1]. La princesse Marie d'Orléans donna trois cartons pour les verrières de la chapelle Saint-Saturnin à Fontainebleau ; Ingres composa, pour la chapelle Saint-Ferdinand de Neuilly, dix-sept cartons conservés au Louvre. La chapelle Saint-Louis, de Dreux, fut l'œuvre la plus considérable accomplie par Sèvres. Eugène Delacroix, Ingres, Horace Vernet, Flandrin, Ziégler, Devéria fournirent, parmi d'autres, les cartons[2]. La coupole, sur un carton de Larivière, exécutée sur l'initiative du roi lui-même, présentait, dans l'emploi du vitrail, une innovation intéressante[3].

La direction imprimée par l'atelier de Sèvres fut très vivement critiquée. On reprocha aux verriers de viser surtout la variété et la délicatesse des tons, de faire des tableaux sur verre, au lieu de rechercher l'effet décoratif selon les meilleures traditions du moyen âge[4].

Didron, qui avait fondé un atelier, et Maréchal de Metz, opposèrent à ces pratiques, des préoccupations plus rationnelles. Les verrières qu'ils exécutèrent, tous deux, à Saint-Germain-l'Auxerrois[5], permettent d'apprécier leurs efforts.

Ainsi, par le concours d'un mouvement très général d'opinion, de l'action officielle et de quelques artistes de génie,

1. De Montalivet. *Louis-Philippe. Liste civile*, 1851, p. 131 sqq. et 316.

2. La liste en est publiée dans le *Bulletin de l'Ami des Arts*, 1843, t. I, p. 93. Voir, de Delacroix, *La bataille de Taillebourg*, carton de vitrail, à la manufacture de Sèvres et l'aquarelle préparatoire à Chantilly.

3. De Montalivet, *op. cit.*, p. 231.

4. *La Quotidienne*, 27 février 1833. — Didron, dans *L'Artiste*, 10 mars 1839. — *Le cabinet de l'amateur*, 1842, tome I, p. 228. — E. du Molay Baron dans *L'Artiste*, 28 septembre 1845 — et surtout Chevreul, *De la loi des contrastes*, 1838, p. 619-620.

Les procédés matériels étaient, eux-mêmes, imparfaits et les vitraux de la chapelle de Dreux sont, aujourd'hui, fortement dégradés.

5. *L'Artiste*, 19 mai 1839.

se développa, sous la monarchie de Juillet, un art monumental soutenu par de grandes idées directrices et illustré, aussitôt, par des chefs-d'œuvre. Les conceptions et les pratiques qui se firent jour, à cette époque, avaient une ampleur et une souplesse capables d'encourager les tempéraments les plus divers. Puvis de Chavannes bénéficia de ces efforts qui n'ont pas été inutiles à M. Maurice Denis, mais des maîtres coloristes, comme M. Besnard ou M. Henri Martin, sont aussi redevables à ces enseignements et ce n'est pas diminuer leur mérite, mais établir une filiation légitime que de rappeler l'œuvre de leurs précurseurs, de Flandrin, de Chassériau et de Delacroix, auxquels appartint l'entreprise ingrate et glorieuse de restaurer en France la peinture monumentale [1].

1. M. Gustave Geffroy, dans son article sur *les Peintures de Delacroix à la Chambre des députés* publié par la *Revue de l'Art Ancien et Moderne* en 1903 et illustré des fac-simile des dessins de Maurou d'après les peintures de la Bibliothèque, regrettait que ces chefs-d'œuvre ne fussent pas accessibles au public. Cette plainte, que Delacroix lui-même, avait déjà formulée (Description autographe du Salon du Roi publiée par l'*Art*, 1878, t. II, p. 217), nous la reprenons à notre tour, en l'étendant aux peintures du Palais du Luxembourg. Il est déplorable que des travaux glorieux soient amoindris, dans leur renommée et surtout dans leur portée, par des règlements qu'il serait, pourtant, bien aisé de modifier.

CHAPITRE IX

VERS LE RÉALISME

I. Sentiment de malaise sous la monarchie de Juillet. — II. Évolution réelle. — III. L'évolution dans la littérature. — IV. L'Illustration et la lithographie. — V. Signes d'évolution dans la peinture. — VI. Le rôle de la critique. — VII. Premières lueurs. — VIII. Les précurseurs valables. — IX. Les débuts de Courbet et Millet.

I. — Je me suis efforcé, dans les six chapitres qui précèdent, de montrer à quel point fut complexe et féconde l'activité picturale sous la monarchie de Juillet.

Les contemporains ont été sensibles à cette richesse ; pourtant, nous l'avons vu, ils n'en ont pas conçu une joie sans mélange. Les œuvres, que le temps écoulé enveloppe de sérénité, ont été conçues parmi des souffrances et des incertitudes. Leur diversité qui, à distance, ne saurait nous dérouter a été une source de malaise.

D'ailleurs, pour qu'une époque marque dans l'histoire, il ne suffit pas qu'elle ait beaucoup produit ni même qu'elle ait produit de belles choses, il faut aussi qu'elle ait apporté des idées et des directions nouvelles, qu'elle ait tenté un effort inédit, qu'elle ait été exaltée par de grandes luttes, soulevée par d'ardentes espérances. Les années que nous évoquons se sont écoulées sous l'impression de tâtonnements pénibles, de douloureux enfantements, de querelles sans issue.

« Nous sommes dans une période de transition » écrit-on

en 1833[1]. « L'art français est loin de déchoir, la vie l'anime et l'échauffe, mais cette vie incertaine et inquiète le précipite dans bien des erreurs et des tâtonnements... il hésite et ne sait quel parti prendre, répète Auguste Barbier en 1837[2]. » « L'époque de transition dure encore », proclame Artaud, l'année suivante[3]; « et l'on ne peut prévoir quand nous en sortirons. » Les Salons se succèdent et les doléances se renouvellent. « Depuis quelques années », écrit Laviron en 1841[4], « la peinture moderne présente un singulier caractère de tâtonnement et d'incertitude. Les artistes les plus éminents ne produisent plus qu'au milieu de l'hésitation et du doute. » « Où va l'art », se demande Louis Peisse[5], « est-il en progrès ou en décadence ? peut-on, d'après ce qui se fait, prévoir ce qui se fera ? L'œil le plus pénétrant ne saurait regarder bien loin dans la fortune future de l'art... non seulement la destinée, même prochaine, de l'art dépasse la portée de nos prévisions, mais son état présent nous échappe. » « Le Salon de 1847 trahit », aux yeux de Paul Mantz[6], « dans son aspect multiple et bizarre, le regrettable état de désunion et d'antagonisme où nos artistes se traînent aujourd'hui. »

Salons intéressants, œuvres de premier ordre, mais talent mal employé, aucune fixité, point de direction, une dispersion fatigante, ou, selon le mot de Henri Heine, « anarchie bigarrée[7] » telle est l'antienne qui, entonnée en 1831, retentit jusqu'en 1848.

1. A. le Go. *Salon de 1833* (*Revue de Paris*, mars 1833, p. 32.) — Même note chez Gustave Planche, *Salon de 1833* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1833, p. 197) et chez Jal, *Causeries du Louvre*, 1833, p. 110.

2. *Salon de 1837* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1837, p. 173).

3. *Le Courrier français*, 2 mars 1838.

4. *Le Salon de 1841*, p. 7.

5. *Salon de 1843* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1843, p. 287). — Peisse répète le même sentiment dans son *Salon de 1844* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1844, p. 365).

6. *Salon de 1847*, p. 8.

7. Lettre du 7 mars 1843 sur le *Salon* in *Lutèce*.

Cette impression ne s'est pas effacée et, depuis lors, les écrivains qui ont jeté sur cette période un regard rétrospectif, l'ont souvent envisagée comme une époque d'attente, de torpeur ou de stagnation [1].

Le public se trouva le plus souvent, en présence d'œuvres dont les auteurs ne s'étaient préoccupés ni de ses idées, ni de ses passions et qui ne participaient à la vie générale du moment que dans la mesure où il avait été impossible à l'artiste de s'en abstraire. Ces luttes interminables d'une portée, en apparence, très restreinte, l'éloignement réciproque des artistes et du public contribuèrent à créer et à maintenir l'état de fatigue ou de malaise dont le souvenir ne s'est pas effacé.

II. — Nous convient-il, à présent, d'accepter, sans réserve, l'opinion des contemporains? Ces années riches en œuvres n'ont-elles rien préparé pour l'avenir? Instruits par la vie ultérieure de l'art, il nous est possible d'interpréter des faits qui ont passé d'abord inaperçus ou auxquels on n'attribua, sur le moment, qu'une importance médiocre. Il s'est, d'ailleurs, trouvé quelques esprits clairvoyants qui, parmi l'incertitude générale, ont entrevu pour l'art des orientations nouvelles et ont essayé de faire prévaloir leurs idées.

Ces années de stagnation — ou de torpeur apparente — qui furent d'ailleurs marquées par l'épanouissement du paysage et la rénovation de la peinture monumentale, virent s'accomplir un vaste travail d'élaboration dont devait surgir la nouvelle conception d'un art moins préoccupé d'exprimer la personnalité de l'artiste, moins lyrique, moins subjectif, moins libre, plus soucieux, au contraire, de traduire avec

1. « Espèce de torpeur artistique ». Armand Dayot. *Un siècle d'art*, p. 78, — « Stagnation d'attente ». Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, p. 114. — « Un moment où les peintres se montraient pleins de doute et d'effarement. » Eug. Montrosier, *Les artistes modernes*, II, p. 30.

exactitude le spectacle de l'univers, de partager les pensées et les émotions contemporaines, art plus objectif, plus humain, ou, si l'on veut, art réaliste.

Ce n'est pas, en effet, par le triomphe d'une des doctrines entre lesquelles les artistes s'étaient partagés que le progrès esthétique devait s'accomplir. Par une loi générale, l'esprit humain lorsqu'il s'est longtemps fatigué à la solution d'un vaste problème, l'abandonne et se renouvelle en s'attaquant à une question inédite ou depuis longtemps délaissée. Enfants, philosophes, savants et artistes se ressemblent en ce point : ils ont besoin de varier les prétextes de leur activité. Il avait semblé que l'avenir de la peinture fût lié à la prédominance de la ligne sur la couleur ou de la beauté sur le caractère. Ces questions, sans être résolues,allaient passer au second plan et c'est un autre problème, également éternel, celui des rapports légitimes entre l'art et la société, qui allait susciter les enthousiasmes et les colères.

Comment se prépara, sous la monarchie de Juillet, la doctrine de l'art réaliste ; c'est ce que nous allons, à présent, tenter d'élucider. Il est aisé de le démontrer : les conditions politiques et sociales favorisèrent l'évolution vers le réalisme. La littérature en donna l'exemple. Les peintres de tendances les plus diverses furent sollicités par les forces nouvelles : enfin, tandis que des critiques formulaient, par avance, l'idéal en gestation, quelques peintres d'un pas plus ou moins incertain, s'aventurèrent en des voies encore mal tracées ; les champions d'une formule nouvelle firent leurs premières armes.

III. — La doctrine de l'art pour l'art avait rencontré les conditions les plus favorables sous la Restauration. En un temps où les souvenirs d'un passé tout récent étaient proscrits, où la réalité immédiate était médiocre, les artistes, comme les écrivains, se renfermaient facilement dans leur

tour d'ivoire. Sans doute, cette abstention ne fut jamais complète : Géricault s'en était dégagé pour peindre le *Radeau de la Méduse*, Delacroix et Ary Scheffer pour célébrer les malheurs héroïques de la Grèce. Mais, le plus souvent, les bruits du dehors ne venaient pas troubler la méditation des ateliers silencieux.

Le régime nouveau s'ouvre par une révolution populaire. Les artistes sont atteints par la commotion générale. Eugène Lami suit, le crayon à la main, les phases de la lutte, Decamps raille le roi déchu, Delacroix magnifie la victoire de la liberté. Pendant quelques années, des émeutes fréquentes mettent en danger le trône de Louis-Philippe. Puis, quand le régime semble définitivement établi, sous l'apaisement apparent, des mouvements intenses se propagent. Les croyances religieuses, amorties ou éteintes, se réveillent ; elles conquièrent une fraction de la bourgoisie : un parti catholique se constitue, véhément, combatif. En même temps, les conditions de la vie économique se transforment ; des problèmes angoissants se posent et des doctrines surgissent ; saluées d'abord par des railleries, elles se manifestent bientôt redoutables. Par un travail mystérieux, des instincts généreux et naïfs envahissent les âmes : un besoin vague de communion et de fraternité universelle prépare l'humanitarisme de 1848.

Dans cette atmosphère, la crise morbide qui, sous la Restauration, frappait les jeunes gens de neurasthénie se dissipe, le mal du siècle disparaît[1]. La vie extérieure sollicite l'esprit de toutes parts, elle crée un besoin d'agir, une ambiance fébrile. Elle entraîne vers les tribunes politiques Lamartine et Victor Hugo. Pour méditer et réfléchir en paix, il faut qu'Hébert échappe à Paris « où l'on brûle la vie » et se réfugie à Rome[2].

1. Nous l'avons noté, chapitre III, p. 116.

2. Lettres de Hébert à Paul Delaroche, du 18 juillet 1841 et du 27 mai 1842 (*Revue de Paris*. 1er décembre 1910, p. 499, et 501).

Comment s'étonner que les artistes, naguère indifférents ou impassibles, soient peu à peu ébranlés. La religion pure de la beauté n'est plus suffisante pour assouvir les âmes ; peu à peu s'imposent le souci et le culte de la cité.

Les écrivains précèdent les artistes. Sans retracer un chapitre d'histoire de la littérature, qu'il nous soit permis de rappeler rapidement les faits d'évolution les plus caractérisés. Ils ont ici un double intérêt : d'une part, ils nous éclairent sur l'orientation de l'époque; par ailleurs, ils n'ont pas été sans exercer une action directe sur des artistes habitués, nous le savons, à chercher des suggestions littéraires.

Il est à peine besoin de répéter combien les thèmes d'inspiration des poèmes publiés par Victor Hugo après 1830 diffèrent de ceux qui lui avaient dicté les *Orientales*. Sans doute Victor Hugo demeure essentiellement lyrique et épique et ce lyrisme épique éclate, peut-être d'autant plus qu'il se greffe sur des sujets plus simples, mais si ces sujets familiers ne paraissent pas en accord intime avec le génie du poète, ne faut-il pas précisément en conclure qu'ils lui ont été imposés par ce sens si profond qu'il a eu des instincts de son temps ?

Si Musset rompt prestement avec le Romantisme, ce n'est pas, certes, au nom du réalisme, mais c'est du moins au profit de la sincérité. Sa fantaisie désinvolte se joue parmi les incidents de la vie courante, les types coudoyés, les spectacles et les paysages parisiens ; lorsque la passion le soulève et jusque dans ses plus purs élans lyriques, il ne cesse, par des notations très simples, d'évoquer la réalité[1]. Qu'une question publique le touche, il abordera la satire politique et protestera, en 1835, contre la loi sur la presse[2].

1.

J'étais à la fenêtre, attendant ma maitresse,..
La rue où je logeais était sombre et déserte...

2. *La loi sur la Presse* in *Poésies Nouvelles*.

Parce que Gautier a été un évocateur admirable des splendeurs lointaines et des civilisations somptueuses on a oublié qu'il avait parfois, surtout au lendemain de 1830, appliqué son génie descriptif aux modestes paysages de banlieue et célébré, « l'humble coteau », « un menu filet d'eau », une caisse d'œillets, un pot de giroflées[1].

Par là il se rapproche de Sainte-Beuve. Celui-ci avait, dès 1829, donné avec les poésies de Joseph Delorme, un premier exemple d'une poésie lyrique encore, mais toute réaliste déjà, non seulement par ses thèmes, mais par son inspiration. « Dans les *Pensées d'Août* le poète plus désintéressé, plus rassis, moins livré désormais aux confidences personnelles, a désiré établir un certain genre moyen ; développer, par exemple, l'espèce de récit domestique et moral[2]. » Sainte-Beuve prend soin d'appuyer le genre intime[3] sur l'autorité de Lamartine, chantre, dans *Jocelyn* (1836), de la vie du curé de campagne.

Les *Iambes* qui ont illustré Auguste Barbier sont fort propres à montrer comment, sous l'influence directe des journées de 1830, la vie politique put susciter un poète et le peuple devenir le héros de magnifiques déclamations. Mais Barbier est aussi l'auteur de *Lazare* (1837), que l'on a injustement oublié. Il y décrit la vie ouvrière à Londres et pose la question sociale[4], avec une volonté évidente d'agir sur l'opinion[5] ; le ton n'est plus celui des *Iambes :* au

1. *Paris, le Sentier, Pan de mur* (*Poésies*, 1830-1832).

2. Sainte-Beuve. Postscriptum à l'avertissement des *Pensées d'août*, décembre 1844 (au lieu du verbe [a], que j'ai mis entre crochet le texte porte : aurait.)

3. Note au poème : *Monsieur Jean, maître d'école*.

4. *La lyre d'airain*.

5.

> Puisse cet hymne sombre
> Susciter en tous lieux
> Des avocats sans nombre
> Au peuple noir des gueux.
>
> *Lazare. Épilogue.*

souffle lyrique succèdent une netteté et une simplicité nouvelle d'analyse.

Aux approches de 1848, l'instinct humanitaire s'exprime par ces chansons de Pierre Dupont dont la forme volontairement simplifiée prenait, pour les contemporains, par une secrète sympathie, une signification riche. *Les lieds bretons*[1] de Brizeux dans leur naïveté un peu nue enferment, eux aussi, un sentiment profond.

Ainsi l'examen seul des poètes dicte quelques conclusions importantes : l'inspiration subjective, romantique ou lyrique y paraît en régression ; les thèmes de la vie présente s'imposent : alliés, d'abord, avec le lyrisme, ils tendent à se produire avec plus de franchise. En même temps la forme se fait plus simple. Un besoin de prédication sociale se manifeste. Apparu, une première fois, immédiatement après 1830, puis un peu assoupi, cet esprit nouveau reparaît, avec une force grandissante, aux approches de 1848.

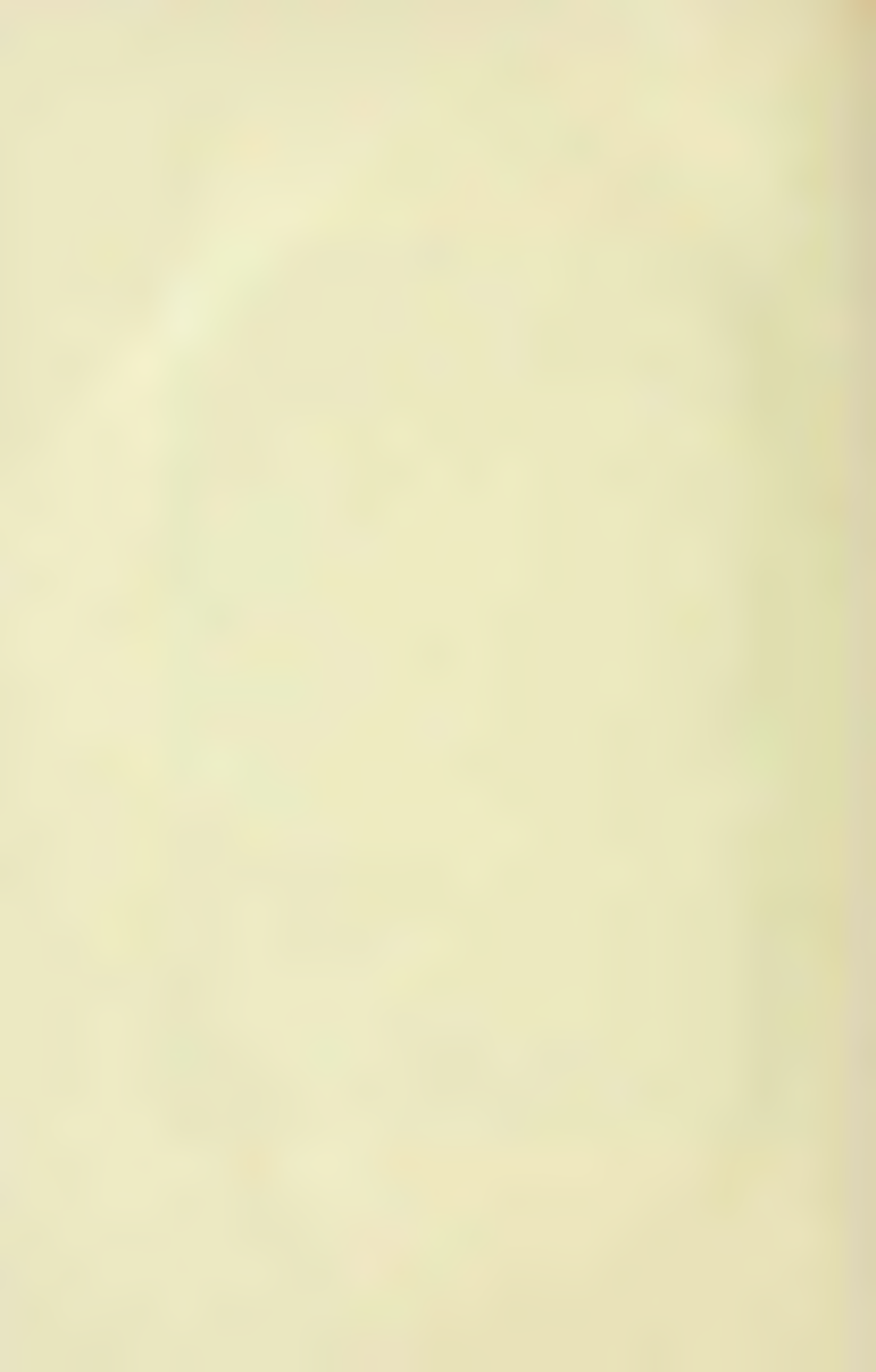
Les ouvrages en prose corroborent cette démonstration. Ici le fait essentiel est, on le sait, la prédominance du roman. Il suffit qu'il adopte pour cadre la vie contemporaine pour que, même lyrique et autobiographique, il entraîne Musset, dans la *Confession d'un enfant du siècle*, à l'observation et à la description des réalités même les plus vulgaires[2]. Que Balzac reste encore imprégné de romantisme, qu'il soit plus visionnaire qu'observateur, qu'il choisisse des héros exceptionnels, cela n'empêche point que sa volonté ait été d'ouvrir une vaste enquête sur la société de son temps. D'ailleurs, autour de ses protagonistes, évoluent des personnages de second plan et des comparses qui se rapprochent davantage du niveau commun, et il apporte dans l'analyse du mécanisme de la vie moderne, comme dans la

1. *Revue des Deux Mondes* (avril 1846).

2. Description d'une cuisine, de l'appartement d'une fille, etc.



GRANET. — UNE SALLE D'ASILE
Salon de 1844.
(Musée d'Aix.)



description des paysages et des milieux, une admirable précision. Par ailleurs, l'ampleur épique de son œuvre, la prétention évidente de lui donner autant d'importance qu'à n'importe quelle tragédie ou épopée, sont, contre la hiérarchie des genres, une protestation capable d'encourager les artistes révolutionnaires.

Chez George Sand aussi il y a plus de réalité effective dans les descriptions que dans l'analyse des situations et des caractères. Chez elle, comme chez Barbier, apparaît intense la préoccupation des problèmes sociaux et cette passion d'agir qui s'ajoute fréquemment au réalisme.

Dans un ordre inférieur, mais non pas avec un moindre retentissement, Eugène Sue, parmi ses divagations et ses imaginations mélodramatiques, veut donner l'illusion de l'observation scrupuleuse et il doit une partie de sa popularité aux dissertations sociales qu'il mêle à ses récits.

Cependant Stendhal analysait avec une perspicacité implacable les ressorts intimes de l'âme humaine et portait la même exactitude pénétrante à la description des milieux et des circonstances [1].

Cet esprit d'exactitude, Mérimée le portait dans l'étude des mœurs de la Corse ou de l'Espagne [2]. Chez Henri Monnier, il se faisait minutieux et caricatural. Avec Champfleury se marquait une étape nouvelle, et le souci de la documentation, la prétention à la vérité arrivaient à dominer le soin proprement dit de l'art. A ce moment, en 1845, un jeune homme, Gustave Flaubert, dans un roman qu'il ne devait jamais publier, la première *Éducation sentimentale*, proposait, avec une lucidité extraordinaire, comme idéal à l'écrivain l'objectivité parfaite et le respect absolu de la vérité [3].

1. *Le Rouge et le Noir* est de 1831, la *Chartreuse de Parme* de 1839.

2. *Colomba* (1840), *Carmen* (1845).

3. *L'éducation sentimentale* (version de 1845), passim et surtout XXVII, p. 255-399 (*Œuvres de jeunesse inédites*, 1910, t. III).

Ainsi s'affirmait, dans la littérature, l'orientation scientifique que les progrès incessants des sciences, le développement de la popularité de l'histoire imposaient chaque jour davantage à l'esprit moderne. Le public demandait aux écrivains de l'instruire sur toutes choses et tout d'abord sur la vie contemporaine même : le succès des enquêtes mi-badines mi-documentées, *Physiologies* innombrables, *Français peints par eux-mêmes*, *Musée pour rire*, *Nouveau tableau de Paris*, etc., étaient des signes de l'acheminement certain vers le réalisme.

IV. — La peinture subit de semblables suggestions. Tout près d'elle, des dessinateurs qui sont parfois, en même temps, des peintres, rendent à l'illustration du livre un lustre perdu depuis la Révolution. S'ils collaborent à des ouvrages romantiques, ils sont aussi fréquemment incités, par les textes qu'ils commentent, à l'observation directe et précise. Ils se plient rapidement à cet idéal nouveau. Aux images tumultueuses, improvisées et légèrement inconsistantes, par lesquelles Célestin Nanteuil ou Johannot célébraient *Venezia-la-Bella* ou *Antony*, s'opposent des pages ingénieuses, patientes, où les types saisis sur le vif ne conservent plus rien des déformations naguère à la mode, où le goût du bric-à-brac se transforme en richesse d'accessoires justes, où le pittoresque même se subordonne à la vérité. Les vignettes célèbres de Meissonier sont le plus parfait exemple de cet art renouvelé ; autour d'elles, avec un mérite parfois à peine moindre, les dessins de Daubigny, de Raffet, de Trimolet, de Gigoux, gravés sur bois ou sur acier, fournissent, sur le temps où ils parurent, des témoignages circonstanciés et loyaux. Ils montrent dans ce domaine, modeste par ses dimensions et ses prétentions, que l'art de voir et d'exprimer est, dès ce moment, véritablement constitué.

La lithographie concourt aussi à l'illustration du livre, mais son rôle est plus vaste. Sous ses formes multiples, qu'elle relève de l'art pur, qu'elle vise à la satire politique ou à la critique des mœurs, elle a joué le rôle le plus efficace dans la genèse du réalisme. Pour le montrer, il nous suffira de rappeler ici quelques faits très connus.

La lithographie se prête aux longues méditations, mais ses conditions techniques favorisent le travail rapide et, comme elle a été, avant tout, un instrument de vulgarisation, cette rapidité y est devenue coutumière. L'improvisation a eu des écueils évidents : des artistes médiocres comme Grévedon ont obtenu, sans effort, des séductions superficielles ; d'autres, qui valaient mieux, ont été entraînés par leur virtuosité et sont tombés, ainsi que Devéria ou Célestin Nanteuil, dans la banalité et le chic. Mais cette faculté de fixer immédiatement la sensation toute vive, a, chez quelques natures d'élite, rendu plus aigu le sens de l'observation, encouragé la notation directe du geste caractéristique, de la silhouette typique. La lithographie a sauvegardé la spontanéité que l'eau-forte, l'huile, tout autre procédé, auraient paralysée : elle a exaspéré le sens de l'instantané.

Elle a, en même temps, singulièrement favorisé l'évolution du dessin. Elle l'a rendu plus souple, elle a encouragé la recherche d'une traduction sommaire, elliptique, synthétique. Les griffonnages grêles d'Henri Monnier, les indications amples, grandiloquentes, un peu lâches de Charlet, la précision nerveuse de Raffet, la vivacité spirituelle d'Eugène Lami, la verve désinvolte de Gavarni, sont les aspects multiples d'un même travail de libération. Leur apport le cède à celui de Daumier. Chaud, coloré, puissant, riche de signification, le dessin de Daumier a cette force unique qui confère l'autorité. De tels efforts n'ont pas seulement servi à l'initiation du public, ils ont été connus et médités par les peintres dont plusieurs, d'ailleurs, furent à leurs heures, des

lithographes. On ne saurait en exagérer l'importance.

L'action de la lithographie est plus évidente encore lorsque l'on envisage les sujets auxquels elle s'est complue. Scènes de la vie journalière, épisodes des campagnes de la Révolution et de l'Empire, attaques politiques, comédie humaine, il n'est rien sans doute que la lithographie ait suscité, mais elle a fourni à tous ces thèmes un admirable support. Elle a suggéré, nous venons de le voir, les méthodes les plus aptes à les traduire. Elle a permis de multiplier sans mesure les dessins et les épreuves de chaque dessin. Certains artistes ont été rompus à une gymnastique journalière. Le public s'est habitué à examiner des images et celles-ci lui sont devenues nécessaires. La répétition, l'obsession même ont imposé des sujets auxquels on n'accordait naguère qu'une attention distraite. Leur intérêt est apparu et, peu à peu, leur véritable grandeur. De tant de pages improvisées, le plus grand nombre n'avait que le mérite convenable à des images sur lesquelles se jettent, en passant, des regards amusés. Dans quelques autres, un œil exercé pouvait deviner une velléité, une intention, qui auraient valu d'être mieux développées. Il en était d'heureuses, bien venues, spirituellement touchées, dignes de retenir l'attention parce qu'elles disaient parfaitement ce qu'elles avaient à dire ou même qu'elles étaient, en leur rang modeste, de véritables joyaux. Enfin, quelques morceaux exceptionnels faisaient oublier, soudain, les dimensions restreintes de la feuille de papier sur laquelle ils étaient tracés. D'un coup d'aile, Raffet, Charlet ou Daumier s'étaient élevés vers les régions sublimes. Comment douter, devant une telle envergure, de la puissance inspiratrice de la vie contemporaine? Était-il une peinture tracée sur la toile ou même sur la muraille qui dépassât l'horreur tragique de la *rue Transnonain*? Les contemporains ne l'ignorèrent point; Delacroix proclamait son admiration pour Charlet, et Baudelaire pour Daumier.

La lithographie annonçait nettement les vérités prochaines.

En 1839, Jules Janin expliquait aux lecteurs de l'*Artiste*[1] l'invention récente du daguerréotype. Les peintres trouvaient, dans la photographie naissante, un auxiliaire capable de leur fournir des documents exacts et parfois un moyen de contrôle. Par ailleurs les images fixées sur la plaque sensible, montraient, malgré leur imperfection, que la réalité pouvait, en l'absence de toute élaboration humaine, offrir un haut intérêt, retenir la curiosité et prendre même un caractère artistique.

N'oublions pas enfin qu'au Louvre, le musée espagnol, ouvert en 1838, donnait des leçons nouvelles de véhémente sincérité.

V. — Tandis qu'autour de la peinture une atmosphère se constitue favorable à une évolution, dans les ateliers des peintres s'accomplit un travail d'élaboration inconsciente[2].

L'art objectif devait, à bien des égards, se manifester en réaction directe contre l'esprit et les formes du Romantisme. Mais le Romantisme, nous y avons insisté[3], avait apporté, avec ses théories propres, des vues qui le dépassaient infiniment et il fournissait ainsi des armes contre lui-même. La liberté qu'il avait revendiquée contre le davidisme autorisait toute révolution nouvelle. La vie qu'il exaltait, il n'en avait rendu que quelques aspects, subordonnant, sans cesse, la vie de l'univers à la vie de l'âme et c'était au nom de la vie qu'on allait poursuivre sa condamnation. Le Romantisme s'était même réclamé de la vérité, il avait prétendu l'instaurer contre des dogmes conventionnels : à tout mo-

1. 25 août 1839.

2. Ce travail, nous en avons, au cours de notre étude, noté à plusieurs reprises les témoignages. En les rappelant et en les rassemblant ici nous leur donnerons leur pleine signification.

3. Chapitre III, p. 166.

ment, sous la plume des peintres romantiques ou de leurs défenseurs, on rencontre des affirmations d'un caractère nettement réaliste[1].

Alors même qu'il poursuivait ses fins propres, lorsqu'il recherchait le pittoresque, la couleur chaude, l'harmonie rare, le Romantisme frayait les voies au réalisme. L'Orient, le moyen âge excitaient mieux sa verve que les spectacles quotidiens ; la platitude du temps présent était pour lui un sujet quotidien de déclamation ; pourtant, comme il ne se refusait, de parti pris, à aucun prétexte d'inspiration, il trouva, dès le début, dans ce siècle banal, des thèmes colorés. Ces thèmes se multiplièrent : le pittoresque était partout et s'offrait à qui le voulait voir. Decamps remarqua qu'un vieux mur avait des lézardes curieuses, des efflorescences, des végétations et des rouilles splendides, même s'il n'était pas éclairé par le soleil de Smyrne ou de Scutari. Il s'amusa autant d'un basset ou d'un bouledogue que d'un tigre ou d'un éléphant d'Asie. Les marmots turcs étaient bien séduisants, mais des petits Français en contemplation devant un chenil méritaient aussi d'être peints. Decamps imagina des singes peintres ou experts, et il les plaça dans un décor observé. Sans doute, il ne pénétrait pas la poésie intime ou l'esprit des choses : il cherchait uniquement dans les scènes familières des prétextes à tableaux et demeurait essentiellement romantique. Mais, si la recherche pittoresque dénaturait parfois les rapports réels, il arrivait aussi que le soin de la belle écriture ne portât point de tort à la vérité et dans ce cas l'œuvre côtoyait le réalisme dont elle ne différait que par l'intention[2]. De même, lorsque Eugène

1. Jouffroy qui professa son *Cours d'Esthétique* en 1826, au moment des premières affirmations du Romantisme croyait voir en présence l'école de l'Idéal (école de David) et « l'école de l'imitation », école des novateurs. « Le drapeau de cette école », écrivait il, « est la réalité : représenter les choses ainsi qu'elles paraissent, voilà son principe » (26e leçon, p. 200).

2. Voir *Le singe peintre*, *Les mendiants* (1833), *Le valet de chiens* (1842),

Lami se faisait l'historiographe de la société mondaine, le caractère piquant de la mise en pages, le charme impondérable des gammes roses, n'enlevaient rien à l'exactitude matérielle et morale de son témoignage[1].

Je ne mets pas en doute que l'action d'Ingres se fût exercée de la façon la plus efficace dans la préparation du réalisme si la haine du Romantisme n'en avait modifié l'orientation. Ingres, au début, s'était séparé de David, non seulement parce que son goût était plus fin et plus pur, mais, surtout, parce que les conventions de l'École répugnaient à son instinct de véracité. Amaury Duval, dans l'étude qu'il a consacrée à son maître, a insisté sur ce point de vue : pour lui, en face de David, Ingres apparut comme un révolutionnaire et un *réaliste*[2]. Pour la période qui précède 1830, ce point de vue me paraît tout à fait justifié[3]. Sous la monarchie de Juillet, Ingres, porte-drapeau de la réaction contre le Romantisme, fut amené, naturellement, à insister sur les côtés de sa doctrine par lesquels il différait de la secte ennemie. Il incarna donc le culte de la beauté et de la spiritualité, il attaqua, avec véhémence, le laid patronné par les Romantiques. Il n'en resta pas moins, un amoureux sincère et intraitable de la vérité. Il continua la série de ces portraits au crayon auxquels il s'était adonné autant par goût que par nécessité et qui demeurent comme

Bertrand et Raton (1847) dans la collection Thomy Thierry, *L'intérieur de cour rustique à Fontainebleau* dans la collection Chauchard au Louvre, *La chasse* (1847) au Musée de Lille.

1. Ainsi dans *La voiture de masques* (1834), *Le contrat de mariage, Le salon de la comtesse Somaïloff* (1840), etc., œuvres reproduites in Lemoisne, *Eugène Lami*, 1912. — D'une façon analogue, Granet, qui par certains aspects se rapproche des Romantiques, prépare par certaines de ses œuvres des conceptions et des procédés réalistes. Cf. chapitre VI, p. 239 et Roger Marx, *Études sur l'École française*, p. 28.

2. « La seule expression qui lui convienne est l'expression toute récente de réaliste. » Amaury Duval, *L'Atelier d'Ingres*, p. 280. Voir encore même ouvrage, p. 15 et p. 277.

3. Je l'ai développé dans mon étude sur *la Peinture romantique*.

des modèles inégalés d'observation aiguë, de décision impeccable dans le choix des indications caractéristiques. Il enseigna à ses élèves une intransigeante loyauté. La lutte même contre le Romantisme fut conduite au nom de la sincérité : les outrances, les exaspérations de la couleur et des caractères furent condamnées parce que étrangères à la nature. La force réaliste d'un tel enseignement peut se mesurer par l'influence qu'il exerça plus tard, d'une façon même indirecte, sur MM. Degas ou Bracquemond.

Les peintres du juste milieu, qui réagissaient faiblement contre les impressions extérieures, ne furent pas cependant des agents efficaces de l'évolution vers la peinture objective. Leurs préoccupations anecdotiques, littéraires, historiques, sentimentales s'accordaient mal avec le réalisme. Surtout, ils avaient peur de la vérité toute nue : Horace Vernet lui-même, malgré le goût du procès-verbal, de la vérité photographique, savait, par une série de compromis, revêtir la vérité de bienséance, et la répugnance pour les notes franches ou accentuées, l'habitude de perpétuels ménagements se développaient sans mesure chez Paul Delaroche. C'est contre la délicatesse d'un public habitué à cette peinture de bonne compagnie que les Réalistes eurent à lutter, bien plus que contre Romantiques ou Ingristes.

Nous avons dit, au début de notre ouvrage [1], que l'épanouissement de la bourgeoisie entraîna, sous la monarchie de Juillet, la multiplication des portraits ; de là, des protestations violentes, dont nous connaissons l'inanité. Le portrait eut l'influence bienfaisante qu'il a toujours exercée en France, arrachant les esprits systématiques à leur parti pris, encourageant les qualités natives de mesure et de bonne foi. Les artistes véritables, ceux qui ne se dérobèrent pas au dialogue avec le modèle et ne se livrèrent ni au chic, ni à

1. Chapitre I, p. 23.



Photo Leniept.

BOISSARD. — ÉPISODE DE LA RETRAITE DE MOSCOU

Salon de 1835.

(Musée de Rouen.)



l'à peu près, rencontrèrent souvent en ce genre leurs plus heureuses inspirations. Ingres et ses disciples, les derniers davidiens[1], les peintres du juste milieu et parfois même aussi les Romantiques démontrèrent, une fois de plus, qu'il n'était pas une figure, si ingrate, si irrégulière, si laide parût-elle, qui ne pût intéresser par quelque côté et qui fût indigne d'entrer dans une œuvre d'art ; ils prouvèrent que le costume contemporain avait son mérite spécifique. Tout cela, David, certes, en avait déjà amplement témoigné ; mais puisque la destinée de ces vérités est de rencontrer de perpétuels négateurs, il n'était pas indifférent que des preuves nouvelles en fussent apportées. Le portrait fut une excellente école de réalisme.

Les sujets officiels qui, eux aussi, suscitèrent de vives récriminations, concoururent également à assouplir la vision et la main. Les grands travaux qui furent commandés pour l'Hôtel de ville afin de commémorer les « trois glorieuses », ceux qui rappelèrent les épisodes mémorables du règne, distributions de drapeaux à la garde nationale, échange de visites avec la reine d'Angleterre, suscitèrent, à côté de toiles médiocres ou lamentables, quelques pages remarquables. Dans l'attique du château de Versailles où on les a, depuis peu, rassemblés, ces morceaux provoquent un plaisir qui n'est pas seulement historique[2]. Il n'était pas

1. Parmi ceux-ci, il conviendrait de mettre à part Heim qui, dans *la lecture d'Andrieux* (Galeries de Versailles), a essayé, avec beaucoup d'esprit, de restaurer le portrait groupé, gloire des Hollandais. Cfr. dans une conception analogue, *Les sociétaires de la Comédie-Française* (1841), par Geoffroy, au Foyer des artistes de la Comédie-Française.

2. Voir aussi *Le combat à la porte Saint-Denis, le* 28 *juillet* 1830 et *Le Combat de la rue de Rohan, le* 29 *juillet* 1830 (Salon de 1831), par Hippolyte Lecomte. *L'Erection de l'obélisque de Louqsor* (Salon de 1837) par F. Dubois, des œuvres de Péron, Roëhn, des esquisses de Heim, etc... au Musée Carnavalet. *La pose de la première pierre du pont canal par le duc d'Orléans* (Salon de 1844), par Court, au Musée d'Agen, un *Episode des journées de* 1830, par Signol, au Musée d'Arras, *Louis-Philippe visitant le champ de bataille de Valmy*, par Court, au Musée de Carcassonne.

indifférent, au reste, qu'un Romantique fût contraint, comme Devéria, de représenter le serment de Louis-Philippe à la Chambre des députés ou qu'on obligeât des artistes à traiter des scènes contemporaines dans les dimensions qu'ils réservaient volontiers à la peinture d'histoire.

L'étude que nous avons consacrée au paysage montre par quelle pente certaine il fut entraîné vers le réalisme. Par là, nous le savons, il préfigura l'évolution générale de la peinture. Il n'en demeura pas isolé. Lorsqu'ils s'éloignèrent des forêts et des landes désertes pour se rapprocher des villages et renoncèrent à la nature sauvage pour célébrer la nature agreste, les paysagistes furent amenés à s'intéresser aux créatures qui animent les campagnes ou les abords des fermes. Les animaux et les hommes n'avaient été auparavant introduits dans leurs œuvres que parce qu'ils participaient aux harmonies totales et fournissaient des taches intéressantes ; désormais, on les observa davantage. Certains paysagistes, comme Troyon, devinrent des animaliers. Entre le paysage et la peinture des mœurs rustiques, la ligne de démarcation fut plus que jamais indécise, et c'est ainsi que les conquêtes faites par les paysagistes purent directement soutenir l'apparition du réalisme.

L'artiste, qui met dans un tableau une intention morale ou sociale, n'est pas obligé, pour le faire, de choisir un sujet contemporain. Une allégorie, une scène empruntée à l'histoire la plus reculée ou à la mythologie peuvent prendre une signification très apparente. Il n'en reste pas moins que la tendance prédicante amène l'artiste à se rapprocher de son public et qu'elle se manifeste plus librement dans l'expression de la vie présente. Elle incline donc au réalisme et c'est pourquoi, il paraît utile de rappeler qu'elle s'est développée sous le nom de monarchie de Juillet. La rénovation de la peinture monumentale suscita un besoin d'action chez des maîtres qui y paraissaient le plus étrangers

et nous avons cité cette assertion d'Ingres : « Il faut que la peinture serve[1] », assertion contre laquelle, en d'autres occasions, il aurait, sans doute, vivement protesté.

Cette prédisposition a dépassé la peinture monumentale. Elle domine l'esprit d'Orsel qui, écrivant en 1837, une dissertation sur ce sujet : « Les arts sont-ils utiles ? » se prononce sans restriction pour l'affirmative[2]. Ayant commencé un tableau sur *Bethsabé*, il ne l'achève qu'après lui avoir attribué le caractère d'une allégorie morale[3]. Ary Scheffer est également hanté par des idées morales et religieuses. Dans un groupe très différent, Robert Fleury pourra, à la fin de sa carrière, déclarer que « son seul mérite a consisté à montrer la nature dans ses expressions vraies, dans un choix de sujets inspirés par le fanatisme religieux[4] ».

A côté des passions religieuses et morales, les passions sociales. En 1835, Gleyre, près de Thèbes, médite le « plan d'un tableau en trois parties : *Le Passé*. Un roi et un prêtre signant un pacte d'alliance. *Le Présent*. Un bon bourgeois héritier des précédents, étendu mollement sur un divan recevant le produit de ses terres et usines. Son cabinet est décoré de tous les produits des sciences, des arts et de l'industrie ; un trophée d'armes du moyen âge. *L'Avenir*. Le peuple recevant les comptes de tous ses employés[5]. » Au Salon de 1843. Papety provoque de grandes discussions avec le *Rêve du Bonheur*[6] : « Sur un gazon semé de fleurs écla-

1. Chapitre VIII, p. 304.

2. In Périn, *Orsel*, t. II, p. 52-99.

3. Martin d'Aussigny cité par Périn *op. cit.*, fas. IV, p. 5.

4. E. Montrosier. *Ingres, H. Flandrin, Robert Fleury*, p. 138. — Charles Blanc félicite Robert Fleury d'avoir montré « l'odieux du fanatisme catholique ». *La Réforme*, 26 mars 1845.

5. Ch. Clément, *Gleyre*, p. 102 au Salon de 1837, Bézard exposait *La Race des méchants règne sur la terre*, aujourd'hui au Musée de Poitiers.

6. Au Musée de Compiègne qui renferme encore un important portrait de *Vivenel* par Papety. De ce curieux et versatile artiste voir *La Vierge Consolatrice* au Musée de Marseille, *Saint Hilarion* et d'autres œuvres dans la collection Wallace à Londres.

tantes, sous la voûte agitée des chênes séculaires, quelques enfants heureux du moment présent, oublieux du passé, insoucieux de l'avenir, s'ébattent entre eux, et foulent gaiement ces tapis de verdure. A gauche, une jeune fille s'est endormie sur les genoux de son amant... Appendus au tronc d'un chêne, entourés de fleurs et de fruits, voici des trophées qui n'ont fait couler aucune larme : c'est le gibier de deux chasseurs qui se reposent en buvant... Plus loin, un noble vieillard que ses enfants entourent ; une femme plongée dans une profonde mélancolie, des philosophes qui devisent entre eux[1]. » *L'Artiste* nous apprend que Papety avait tout d'abord fait figurer sur sa toile un bateau à vapeur. Sur l'avis de la critique, il le remplaça par un Temple grec « ce qui », remarque *L'Artiste*, « est peut-être plus commun mais ce qui est plus sévère que le socialisme en peinture[2]. »

Au Salon de 1845, Victor Robert dépeint « *la religion, la philosophie, les sciences et les arts éclairant l'Europe* » ; chaque peuple étant représenté « *par une figure qui occupe dans le tableau sa place géographique* ». Seul, parmi la presse qui accable le tableau de sarcasmes[3], Baudelaire analyse sérieusement une tentative baroque, mais digne d'attention[4]. Laemlein, en 1846, expose *la Charité universelle*[5] : « Une femme, personnification de la *Charité*, tient dans ses bras trois enfants ; l'un est de race blanche, l'autre de race rouge et le troisième de race noire ; un quatrième, un petit Chinois, type de la race jaune, marche à son côté. »

1. *L'Artiste*. Salon de 1843, 1843, 3e série, t. III, p. 305.

2. L'*Artiste*, 2 juin 1844, p. 80.

3. Théophile Gautier, dans la *Presse* du 19 mars 1845. Charles Blanc, dans la *Réforme* du 26 mars 1845.

4. *Salon de 1845* in *Curiosités esthétiques*, p. 26. — Au même Salon, Etex expose *La mort d'un homme de génie incompris* conservée au Musée de Lyon.

5. Cf. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, *Salon de 1846*, p. 126. Voir, aussi, de Laemlein, *L'Echelle de Jacob* (Salon de 1847) au Musée de Grenoble.

Alfred de Musset plaisante les prétentions des peintres apocalyptiques et fourriéristes [1] et Balzac, dans les *Comédiens sans le savoir* [2], trace la charge amusante du peintre Dubourdieu, auteur d'une figure allégorique de l'Harmonie. Il n'est pas invraisemblable que Chenavard ait fourni à Balzac comme à Musset des traits pour leur parodie.

Louis-Philippe apportait, lui aussi, des tendances utilitaires dans ses encouragements aux arts [3] et Benjamin Delessert ouvrait, en 1839, un concours pour la composition d'images moralisatrices, concours dont un artiste médiocre, Jules David, fut le lauréat [4]. « Je ne puis comprendre l'art pour l'art », écrivait en 1843 David d'Angers au jeune Hébert. « Selon moi, il devrait être un moyen puissant pour moraliser les masses [5]. » Déjà, en 1838, dans un manifeste public, David d'Angers avait exposé, avec éloquence, les mêmes sentiments. « Artistes », s'écriait-il, « travaillez pour les nations, pour le peuple, instruisez-le en lui montrant de ces nobles sujets qui échaufferont son cœur en l'épurant et y graveront de grandes et généreuses pensées [6]. »

VI. — Des faits que nous venons de grouper se dégage une conclusion double. L'atmosphère de la monarchie de Juillet fut favorable à la préparation du réalisme. Un très grand nombre de peintres eurent des velléités qui, à leur insu, pouvaient aider à cette évolution. Poussons plus avant l'ana-

1. *Quatrième lettre de Dupuis et Cotonet.*

2. *Scènes de la vie parisienne.* Œuvres complètes, t. XI, p. 314-315.

3. Chapitre I, p. 12.

4. *L'Artiste*, 1839, 28 avril, p. 339.

5. Lettre du 10 octobre 1843, publiée par Lapauze. Histoire de l'Académie de France à Rome. *Nouvelle Revue*, 15 avril 1909, p. 194. L'année précédente, Hébert dans son envoi de Rome avait tenté « une espèce de synthèse du peuple romain et de son abrutissement sous les empereurs ». Lettre à Paul Delaroche du 27 mai 1842, in *Revue de Paris*, 1er décembre 1910, p. 502.

6. Lettre publiée par le *Journal des Artistes*, 25 mars 1838.

lyse ; à côté de ce travail inconscient, il s'est trouvé des écrivains qui, d'une façon délibérée, aiguillèrent l'art vers les voies nouvelles ; des artistes qui, avec plus ou moins de timidité ou de maladresse, ont engagé le mouvement.

Parmi les écrivains qui ne désespérèrent pas de l'avenir de la peinture, il en est qui crurent trouver une solution aux luttes irritantes dans une réconciliation universelle. Ils prêchèrent l'éclectisme un peu par lassitude, comme Théophile Gautier dont la critique se faisait, chaque année, plus compréhensive et aussi plus indifférente. Des éditeurs d'estampes ou de publications illustrées, très embarrassés au milieu des goûts divergents de leur clientèle et désireux de satisfaire tout le monde, prêchèrent la neutralité qui ne blessait personne. « Nous n'adoptons aucune école », disait le prospectus des *Beaux-Arts* de Curmer ,« nous n'avons et ne voulons avoir aucune coterie. Bientôt nous verrons réunis sans distinction d'école, Ingres et Delacroix, Delaroche et Decamps[1]. » Le baron Taylor, préoccupé de grouper les artistes dans l'association qu'il avait fondée, affichait des idées analogues dans la préface des albums de Challamel. Attitude manifestement inefficace. L'éclectisme, nécessaire à l'historien, n'apaisait aucune des passions auxquelles il renonçait et laissait la jeunesse désemparée devant le conflit des doctrines.

Très différente est l'attitude des écrivains qui font œuvre véritable. D'accord avec les éclectiques, ils se désintéressent des querelles techniques mais, s'ils pensent, ainsi que la plupart des contemporains, et non sans exagération, que « l'exécution fait des miracles[2] », ils déplorent que tant de

1. *Les Beaux-Arts*, 1843, t. 1, p. 2.

2. Charles Blanc dans *la Réforme*, 18 avril 1844. — « Supériorité incontestable d'exécution », lit-on dans l'*Artiste*, 1836, p. 63. — « Le faire dans l'art est arrivé en France à un degré incontestable de supériorité ». *Revue indépendante*, 25 mars 1843, p. 237. — « L'habileté matérielle devient plus générale de jour en jour. » G. Planche, *Revue des Deux Mondes*, 1er mai 1847.

virtuosité soit mal appliquée ou plutôt ne sache à quoi s'appliquer.

« Notre peinture a un corps », s'écrie Charles Blanc, « il faut lui souffler une âme [1]. » Louis Peisse le reconnaît : « La peinture n'est plus... un véritable besoin vital des peuples [2]. » « L'art se trouve réduit à n'être plus qu'un amusement d'oisifs... Il perd toute sa valeur sociale, il ne s'adresse plus aux masses [3]. » Pour le régénérer, il faut lui rendre le sens de sa mission. La doctrine de l'art pour l'art, selon Alexandre Decamps, « n'est que l'expression d'une époque transitoire, et de toutes ces nuances d'opinion, de principes, surgira sans doute en son temps l'art vraiment national, véritablement moderne, vers lequel l'impatiente pensée des artistes et des nations s'élance aujourd'hui [4] ».

Telle est la position prise par ceux que Charles Blanc appelle « les écrivains de l'école démocratique [5] » : Alexandre Decamps, Thoré, Charles Blanc lui-même, Victor Schœlcher, Félix Pyat, Auguste Luchet, H. Robert, etc. Leurs déclamations, on le conçoit, ne sont pas d'une parfaite clarté : ils écrivent parfois un peu au hasard ; les esprits les plus fermes parmi eux, tel Alexandre Decamps, restent souvent dans le vague ou ne prennent pas parfaite conscience de leur propre pensée. Il ne faut pas leur attribuer plus de clairvoyance ou de prescience qu'ils n'en ont eue, ni prêter à leurs paroles un sens, qu'ils n'ont pu entendre leur donner. Toutefois, ces précautions de bonne foi prises, leur action n'en demeure pas moins fort importante.

L'accord est unanime sur la nature du mal et sur ses causes.

1. *Revue du Progrès*, 1839, p. 349.

2. Louis Peisse, in *Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1841.

3. H. Robert, in *Le National*, 17 mars 1842.

4. Alexandre Decamps, *Le National*, 4 mars 1836.

5. *La Réforme*, 18 avril 1844 et *Histoire des peintres français*, 1845, p. 37, n. 2.

La peinture est désemparée ; reflet d'une société divisée qui n'a su lui imposer ni idéal, ni direction, elle manifeste « une confusion inouïe d'idées et d'écoles diverses[1] ». « Chaque peintre travaille selon son goût particulier et pour son propre compte. Le caprice du moment, la fantaisie des riches ou de son âme désœuvrée lui donne le sujet[2]. » « Aucune impulsion forte qui lui vienne de la société ou du pouvoir[3]. »

Il s'ensuit que « les arts sont devenus presque étrangers parmi nous[4] », ils ne retiennent que « peu de chose de notre temps, de nos mœurs et de nos habitudes[5] ». Le contraste est choquant entre le prestige de l'exécution et le vide de la pensée. « Une femme spirituelle », écrit, en 1833, le salonnier du *Courrier français*, « résumait ainsi le Salon de 1833 : Beaucoup d'esprit et pas de poésie ; progrès remarquable pour la couleur, du savoir-faire et nul enthousiasme ; c'est le miroir fidèle de notre temps[6]. » Treize ans plus tard, Charles Blanc reprend la même idée d'une façon plus tranchée : « En attendant que l'humanité ait résolu ses problèmes et inventé ses dieux, l'art est complètement absorbé dans l'étude de la forme[7]. »

Fromentin, avec une véhémence juvénile, exprime de sem-

1. Louis Dussieux, *L'art considéré comme le symbole de l'état social*, 1838, p. 82. — « Absence d'idées, d'inspirations, de croyances communes, n'est-ce pas tout le secret de l'infériorité de notre peinture. » Eug. Pelletan. *Salon de* 1841 (*La Presse*, 16 mars 1841).

2. Henri Heine, *Salon de* 1831 (*De la France*, 1833, p. 285). — « Peinture ou statuaire, l'art est aujourd'hui frappé d'impuissance parce qu'il n'a rien à exprimer que la fantaisie individuelle des oisifs. » Charles Blanc, in *La Réforme*, 16 mars 1845.

3. Charles Blanc, *ibid*.

4 et 5. Alexandre Decamps, *Salon de* 1839 (*Le National*, 7 mars 1839). « L'art français nous a semblé vivre aujourd'hui d'une vie factice. .., rien qui contienne véritablement l'avenir du siècle. » Daniel Stern, *Salon de* 1842 (*La Presse*, 8 mars 1842).

6. *Le Courrier français*, 22 mars 1833.

7. Charles Blanc, *Salon de* 1846 (*La Réforme*, 19 avril 1846).



Photo Druet.

COURBET. — LE HAMAC (1844)



blables sentiments à propos du Salon de 1847. Il y découvre « une incroyable dépense de talent, d'adresse, d'habileté mécanique, de prestidigitation, une réelle et inquiétante indigence de sentiment réel, d'idées élevées. La peinture me semble devenir un jeu d'adresse, une espèce de gymnastique ; c'est à qui fera le plus de tours de force et d'escamotage devant le public ébahi et trompera les peintres eux-mêmes par l'inexplicable complication de ses procédés[1]. »

Ainsi, dès le lendemain de 1830 et jusqu'à la fin de la monarchie de Juillet, les mêmes doléances se répètent. Ajoutons que quelques écrivains ont cru découvrir dans la prédominance de la bourgeoisie riche la cause essentielle de la crise[2]. D'accord avec Renan, ils pensent que « l'art, cet aristocrate raffiné, refuse obstinément ses services aux riches ; il lui faut des princes ou des pauvres[3] ».

La définition du mal entraîne celle du remède. Pour se régénérer il faut que l'art sorte de son isolement. Rejetant définitivement la doctrine de l'art pour l'art, la peinture doit reprendre conscience de sa mission sociale ; par là elle retrouvera un idéal et une foi. Je pourrais multiplier les citations où cette pensée se trouve répétée, de 1830 à 1848. La forme est parfois vigoureuse, parfois emphatique ou naïve ; elle devient volontiers déclamatoire à l'approche de 1848. La conviction est constante : la peinture a un devoir à accomplir; elle peut jouer un rôle efficace dans l'éducation nationale.

« Le but de l'art » affirme Decamps « est de parler au peuple et de l'enseigner en faisant vibrer chez lui la fibre nationale[4]. » Les artistes, dit Robert, devraient être « les

1. Lettres du 24 mars 1847 (*Lettres de jeunesse*, p. 204-205).

2. A. Decamps. in *Le National*, 16 mars 1839. — Dussieux, *loc cit.*

3. Renan. *Saint François d'Assise* (*Nouvelles études d'histoire religieuse*, p. 337).

4. Alex. Decamps, *Salon de* 1839 (*Le National*, 16 mars 1839).

prêtres de la nationalité[1] ». Et il définit ainsi leur rôle : « L'art est un puissant moyen d'éducation publique... [il] est descendu de la hauteur d'une fonction sociale pour devenir un objet de luxe... c'est aux artistes eux-mêmes qu'il appartient de réagir... se faire les interprètes dévoués de ce qu'il y a de plus élevé et de plus saint dans les sociétés humaines, soit des sentiments nationaux, soit des sentiments religieux, soit des sentiments de famille ; c'est, en deux mots, retremper l'art dans un esprit social et lui rendre sa force civilisatrice. En résumé, il s'agit de traiter l'art comme une chose sérieuse et de le voir par son côté social[2]. »

Lamennais exhorte les artistes à abandonner l'individualisme qui restreint et fausse l'art. Ils doivent « descendant au fond des entrailles de la société, recueillir en eux-mêmes la vie qui y palpite... Le vieux monde se dissout, les vieilles doctrines s'éteignent ; mais, au milieu d'un travail confus, d'un désordre apparent, on voit poindre des doctrines nouvelles, s'organiser un monde nouveau ; la religion de l'avenir projette ses premières lueurs sur le genre humain en attente et sur ses futures destinées : l'artiste doit en être le prophète[3] ».

« Les âmes généreuses » déclare Dussieux en 1838, « admettent une nouvelle ère sociale, où l'art sera appliqué, comme la science, à l'industrie, à l'amusement sérieux, à

1. *Salon de* 1842 (*Le National*, 15 avril 1842). — « Remplir d'abord l'utile et noble mission d'épurer les mœurs, d'encourager leurs concitoyens à la vertu et au patriotisme, par la reproduction des bons exemples ; porter ensuite par la nature de leurs travaux, la vraie civilisation chez les peuples qui n'en jouissent pas encore, et contribuer ainsi puissamment à l'œuvre sainte de la fraternisation de tous les peuples, tel est selon nous, l'avenir réservé aux artistes français, doués de talent et de raison. » Bidaut, *De l'avenir des artistes français*, in *Journal des Arts*, 20 janvier 1838. — Voir aussi le livre de Desroches, *Le peintre précepteur moral*, 1846.

2. *Salon de* 1841 (*Le National*, 30 avril 1841). — Lire de très belles pages de Victor Schoelcher dans son *Salon de* 1835 (*Revue de Paris*, p. 49 et p. 129-130).

3. *Esquisse d'une philosophie*. 3e vol. 2e partie. Livre VIII. Cf. V ad finem 1840.

l'enseignement, à l'amélioration et au bien-être des masses[1]. » Et Fromentin résume :

> L'art humain doit servir d'interprète et d'apôtre[2].

Nul doute, d'ailleurs, sur l'efficacité d'un tel apostolat : « L'art monumental », selon Al. Decamps « rend les nations plus puissantes, plus morales et plus éclairées ; l'art familier rend l'homme plus intelligent, plus sage et plus heureux[3]. » L'empressement de la foule aux Salons ou dans les galeries de Versailles démontre qu'elle ne se dérobe pas, au contraire, à l'influence esthétique.

Quant au bénéfice que les artistes pourraient tirer de leur contact avec le public, Thoré l'a exprimé dans l'admirable lettre qu'il adressait à Théodore Rousseau en 1844. « Il ne faut pas », s'écriait-il, « que l'amour de la nature, la poésie et l'art, nous isolent absolument des hommes et de la société... Toi, cher Rousseau, tu as pratiqué avec naïveté, un détachement exclusif de tout ce qui n'est pas ton art, tu es demeuré toujours étranger aux passions qui nous agitent et aux intérêts légitimes de la vie commune. Tu as vécu comme les solitaires de la Thébaïde dans une concentration un peu impie.

« Il est vrai que ta Thébaïde était un paradis cérébral resplendissant de vie et de couleur. Mais tes inquiétudes secrètes et tes agitations, tes souffrances instinctives et quelquefois ton impuissance même dans l'expression de ta poésie ne venaient-elles point de cette séquestration excessive, de ce suicide d'une partie de tes facultés ? En te mêlant un peu plus avec les hommes et avec les femmes, ton talent eût gagné sans doute en pénétration et en magnétisme, sans

1. Dussieux, *loc. cit.*, p. 82.
2. *Un mot sur l'art*, in Gonse. *Fromentin*, p. 15.
3. *Salon de* 1836 (*Le National*, 4 mars 1836).

perdre de son originalité. Et d'ailleurs, si les hommes comme toi vivaient dans la vie commune, que n'apporteraient-ils pas à leurs *semblables?* Peut-être n'as-tu compris et pratiqué que la moitié du devoir qui est le perfectionnement et l'élévation de ta propre nature. Dieu nous a aussi imposé le devoir de contribuer directement au perfectionnement des autres créatures par une sainte communion de nos sentiments et de nos pensées[1]. »

D'accord pour formuler de magnifiques espérances, les écrivains se trouvent, naturellement, beaucoup plus embarrassés quand il s'agit de tracer aux artistes un programme précis d'action. Ici nous rencontrons des obscurités, et, sinon des incohérences, au moins de très apparentes contradictions.

Peu de divergences sur la nature de l'idéal à poursuivre. Un très petit nombre croit à une restauration possible du catholicisme par l'art[2]; Esquiros propose la diffusion d'une religion laïque[3]. Presque tous les écrivains poursuivent un idéal laïque et démocratique.

Mais comment travailler à cet idéal ? Si l'on admet que l'art doit enseigner la vertu, on peut être conduit à préconiser les compositions symboliques et à les préférer même à la traduction simple de la réalité. L'art social se retourne, en ce cas, contre le réalisme. « Nous voulons », dit Eugène Pelletan, « que l'art ne se serve de la vie extérieure que pour atteindre, avec elle et par elle, le monde invisible de l'âme ; autrement ce serait faire descendre l'art, création de l'idéal, de sa haute et transcendantale vérité à une vérité gros-

1. *L'Artiste*, 16 juin 1844, p. 102. Thoré republia la lettre en tête de son *Salon de 1844*.

2. De Saint-Chéron, *De la direction actuelle des Beaux-Arts et de leur avenir* (*L'Artiste*, 1835, t. X, p. 269) et *De notre ecole, son caractere et ses tendances* (*L'Artiste*, 1837, t. XIII, p. 211).

3. *Du sentiment religieux dans les arts* (*L'Artiste*, 1844 (4e série), t. II, p. 54).

sière[1]. » Et Prosper Haussard propose, avec plus de netteté encore, de « préférer l'artiste penseur au naturaliste, le sentiment à l'imitation, l'âme à la main[2] ». Proposition dangereuse, mais dont les auteurs sont capables, à l'occasion, de se déjuger.

L'opinion la plus répandue est, au contraire, que l'art devra s'inspirer directement de l'actualité. Mais, ici encore, les points de vue sont multiples. Quelques-uns sont, avant tout, préoccupés de prédication. La peinture est pour eux un moyen d'action et ils préconisent l'actualité parce qu'elle rend l'action plus efficace. « L'actualité et la tendance sociale », écrit Laviron, esprit original et enthousiaste, « sont les choses dont nous nous inquiétons le plus, ensuite vient la vérité de la représentation et l'habileté plus ou moins grande de l'exécution matérielle. Nous demandons avant toute chose l'actualité parce que nous voulons qu'il agisse sur la société et qu'il la pousse au progrès ; nous lui demandons de la vérité parce qu'il faut qu'il soit vivant pour être compris[3]. » Dans le même sens, les auteurs d'un *Examen du Salon de* 1839 déclarent que « tous ces tableaux des croyances et des luttes passées doivent faire place aux représentations des efforts et des espérances des temps modernes ». Ils préconisent les sujets qu'offre la politique extérieure, Pologne, Italie, Espagne et ceux de la vie du pays : « Le peuple expire dans les greniers, au fond des mines, dans des ateliers infects[4]. »

D'autres envisagent, avant tout, les questions esthétiques. « Nous applaudissons vivement », écrit Al. Decamps, « à cette tendance de quelques jeunes gens à exprimer, sous les

1. *Salon de* 1841 (*La Presse*, 16 mars 1841).

2. *Salon de* 1843 (*Le National*, 15 mars 1843).

3. Laviron, *Salon de* 1833, p. 30. — *Id.*, *Progrès de nos doctrines* dans *La Liberté, Journal des Arts*, n° 9, 1833.

4. Amans de Ch... et A..., *Examen du Salon de* 1839, p. 39-41.

formes de l'art, des idées et des faits contemporains, parce que nous pensons que c'est le seul moyen de fixer sérieusement les regards de la société sur l'art auquel elle était jusqu'à présent indifférente ou étrangère; parce qu'en attirant d'abord par le choix des sujets, on arrivera à lui faire étudier, apprécier et comprendre le mérite de l'exécution, parce qu'en un mot, c'est le moyen de populariser les arts parmi nous et de les arracher au jugement exclusif d'une petite portion de la haute société qui s'en occupait seule jusqu'à ce jour[1]. »

L'actualité ne serait donc qu'un véhicule commode pour la diffusion du goût esthétique ? Il faut aller plus avant. L'actualité doit être préférée parce qu'elle a sa beauté qui appartient au temps présent, comme les autres ont eu leur beauté qui leur fut propre. Baudelaire le proclame dans la conclusion de son *Salon de 1845* « *l'héroïsme de la vie moderne* nous entoure et nous presse... Celui-là sera le *peintre*, le vrai peintre qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur et du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et dans nos bottes vernies. » L'année suivante, il consacre tout un chapitre du *Salon de* 1846 au développement de la même idée[2] et, sous une allure de paradoxes brillants, énonce de subtiles vérités[3].

Il semble que nous soyons très près de la formule du réalisme, mais, à lire les écrivains les plus empressés à provoquer une révolution, on s'aperçoit bien vite qu'ils ne se font aucune idée nette de la forme que prendra l'art nouveau. S'il leur arrive de parler de vérité dans l'exécution, ils

1. Alex. Decamps, *Le Musée, Salon de* 1834, p. 40-41.

2. *Salon de* 1846, XVIII, *De l'héroïsme de la vie moderne* (*Œuvres complètes*, II, p. 195).

3. Vers ce moment même, Flaubert (*L'éducation sentimentale*, première version, p. 269), proclamait la fécondité artistique de la vie contemporaine.

n'entendent pas par ces termes ce que nous y voyons[1]. Ils demeurent, malgré tout, romantiques et Thoré, lui-même, qui, plus tard, deviendra le champion du réalisme, affirme la prédominance de l'impression personnelle sur la réalité[2].

L'indication la plus valable qu'ils donnent aux artistes est de leur rappeler des exemples glorieux : David et Gros, peintres de la vie contemporaine[3] et mieux encore Géricault.

Le mouvement d'idées, à la fois très confus et très cohérent que je viens d'analyser, fut soutenu par les réformateurs sociaux. Dès 1829, les saint-simoniens avaient lancé un *appel aux artistes* et, en 1831, le *Globe*, journal de la doctrine de Saint-Simon, se vantait d'apporter à la peinture la foi dont celle-ci avait besoin[4]. Auguste Comte, dans la dernière leçon de son cours de philosophie positive, assignait à l'art, en 1842, « une éminente destination sociale[5] ». « C'est à chanter les prodiges de l'homme, sa conquête de la

1. Voici un passage de Jal (*Causeries du Louvre*, 1833, p. 306). « Le talent qui ment est cent mille fois moins estimable que le talent qui sait être vrai ; et puis il est plus facile de se jeter dans une donnée fausse et séduisante que de suivre la nature pas à pas. Etre vrai c'est être réellement fort. On ne peut rien inventer de mieux que la nature, je pense ; copier la nature sans rien ajouter à son accent, c'est le comble de l'art. » Le passage a l'air décisif, or, en réalité, Jal vise ici le Romantisme et la vérité qu'il admire est celle de l'école de David. — De son côté, Planche qui, à plusieurs reprises, attaque, au cours de cette période, le *réalisme* désigne sous ce terme le souci du rendu, du pittoresque extérieur des Romantiques, et c'est à ces préoccupations matérielles qu'il opposa le spiritualisme.

2. « Mais encore une fois qu'est-ce donc que la réalité ? Est-ce qu'il y a dans la nature et dans l'art une réalité saisissable et déterminée ? Est-ce que le monde extérieur n'existe pas relativement à l'expression qu'il produit sur l'organisation humaine ? Est-ce qu'on peut dire que deux grands artistes, pris au hasard, voient la nature de la même façon... ? L'art c'est le monde extérieur réfléchi dans le miroir de l'âme humaine. »

3. « Tous deux, l'élève comme le maître, ont voulu faire de l'art pour l'art lui-même et, malgré eux, ce qu'ils ont fait de mieux, c'est de l'art contemporain. » *Salon de* 1833 (anonyme) (*Le Charivari*, 5 mars 1833). On lit, plus loin, dans le même article : « Aujourd'hui il faut nécessairement que la peinture devienne populaire et démocratique. »

4. *Le Salon de* 1831 (*Le Globe*, 12 mai 1831).

5. *Cours de philosophie positive*, t. VI, p. 883.

nature, les merveilles de la sociabilité que le vrai génie esthétique trouvera surtout désormais sous l'active impulsion de l'esprit positif, une source féconde d'inspirations neuves et puissantes, susceptibles d'une popularité qui n'eut jamais d'équivalent[1]. » Enfin, dans la *Phalange*, journal fouriériste, D. Laverdant, en 1843, définissait la mission de l'art destiné à « chanter et glorifier la vie humaine, et offrir à notre imitation les images du beau et du bien[2] ».

Cependant, Michelet, épanchant, dans le Peuple, son amour ardent pour les enfants et pour les faibles, soulignait les rapports de l'art et de la production industrielle et réclamait, comme un bienfait, la diffusion générale de la beauté et de l'art[3].

Les tendances sociales et surtout les tendances utilitaires prêtaient aisément matière à raillerie. Laurent Jan se moquait avec esprit de ceux qui voudraient « améliorer les masses par la peinture et corriger les mœurs avec des bas-reliefs. On deviendrait zélé chasseur en s'inspirant d'une revue de la garde nationale ; de faibles femmes raffermiraient leur vertu chancelante en contemplant une Lucrèce de marbre[4] ». Pourtant, et les protestations comme les railleries en sont un indirect témoignage, ces idées trouvaient peu à peu du crédit. Après 1840, elles commencèrent vraiment à se répandre; elles gagnent en force à mesure qu'on s'approche de 1848. Vers 1844, le père de Jalabert, négociant à Nîmes, écrivait à son fils à Rome, pour le détourner

1. *Ibid.*, p. 882. Comte déclare que « l'art moderne, loin d'avoir déjà vieilli n'est pas au fond suffisamment formé puisqu'il n'a pas su se dégager assez du type antique », p. 878. Il affirme « l'inaltérable conservation spontanée des facultés esthétiques de l'humanité »... La régénération systématique de toutes les conceptions hnmaines fournira certainement de nouveaux moyens philosophiques à l'essor esthétique, ainsi déjà assuré d'un but éminent et d'une stimulation continue » p. 878 et 879.

2. *Salon de* 1843 (*La Phalange*, 14 avril 1043, col. 2028).

3. Voir, surtout, pp. 9 n° 1, 85, 94, 95 de l'édition Calmann-Lévy.

4. *Salon de* 1839, p. 3.

de traiter un sujet d'histoire romaine (Virgile lisant l'Énéide) et l'engager à chercher l'inspiration dans son temps[1]. Meissonier commençait sa carrière « avec cette idée très arrêtée que l'art doit servir à moraliser la société[2] ». Et Théophile Gautier, champion naguère de l'art pour l'art, cédait lui-même à ce courant humanitaire contre lequel il n'avait cessé de protester[3]. Parlant, dans son *Salon de* 1846, de la confusion des tendances : « cette incertitude », disait-il, « ne durera pas longtemps : ce qui dans un temps donné doit changer la politique et les mœurs renouvellera aussi la face de la peinture... La glorification de l'homme et des beautés de la nature, tel paraît être le but de l'art dans l'avenir »; puis après avoir, en phrases magnifiques, indiqué les spectacles que l'artiste découvrirait sous tous les climats et déclaré que « dans quelques années le Salon serait le Panorama du monde », il concluait, mi-sérieux, mi-railleur, « le Pégase moderne sera une locomotive[4] ».

VII. — Une atmosphère favorable, un mouvement intense d'idées. Il y eut, enfin, parmi l'abondante production artistique, des pages dans lesquelles se faisait déjà pressentir l'esprit nouveau, pages qui, pour la plupart, n'échappèrent pas à l'attention des contemporains, mais dont on ne sut pas, sur le moment même, mesurer la portée.

Je ne pense pas ici aux scènes de genre qui se multiplièrent pour le plaisir des amateurs bourgeois. Médiocres d'exécution comme de dimensions, ces toiles s'adressaient

1. Reinaud, *Ch. Jalabert*, p. 31. — *L'Artiste*, dans un manifeste, le 3 mai 1844, annonce qu'il est rédigé « pour ceux qui ont des villas comme pour ceux qui travaillent, qui rêvent et qui espèrent dans l'atelier ».

2. Gréard, *Meissonier*, p. 28 et 250.

3. Il raillait encore, en 1845, dans *la Presse* du 15 avril, ceux « qui s'inquiètent avant tout du sujet et du sens d'un tableau, qui se demandent s'il fera progresser dans les voies de la civilisation et de l'avenir. »

4. *Salon de* 1846 (*La Presse*, 31 mars 1846).

à un public qui s'intéressait uniquement à leurs sujets. Ceux qui les exécutaient n'étaient pas tous dépourvus d'habileté et quelques-uns pouvaient faire figure parmi les peintres du juste milieu. Ils visaient à une sorte de fini apparent, de propreté et, quelquefois, il leur arrivait de côtoyer la peinture véritable. Mais leur succès était dû à une sorte de flair psychologique, à un sentiment de ce qui pouvait plaire. Des compositions très claires, des arrangements frappants, l'accentuation de la mimique, le grossissement de l'observation, le choix des accessoires, quelque chose de souligné ou de caricatural étaient les meilleurs éléments de la popularité de Beaume, Biard, Colin, Collignon, Duval Lecamus, Destouches, Grenier, Pingret et de leurs séides. L'école de Lyon portait ici son goût du travail et du blaireautage.

Sentimentales, pour la plupart, parfois comiques, plus rarement d'observation simple, ces œuvres peuvent nous intéresser parce qu'elles nous font connaître les vaudevilles et les mélodrames auxquels se complaisaient alors les esprits simples. On en retrouve quelques-unes dans des musées de province[1]; elles ont été souvent lithographiées par l'*Artiste*. Ce sont des scènes de la vie élégante ou bourgeoise. La lecture seule des livrets est, par elle-même, fort édifiante : *Le mari au bal*, *La lettre de recommandation*, des

1. Par exemple : Beaume, *Enfants jouant à la main chaude* (Salon de 1833), au musée d'Avignon ; Colin, *Station de gitanes près du pont du Gard* (Salon de 1835), et plusieurs autres œuvres au musée de Nîmes ; Destouches *L'attente du bal masqué* (Salon de 1831) et *Le départ pour la ville* (Salon de 1834), au musée de Nantes ; F. Duval, *Paysanne faisant des crêpes* (Salon de 1831) au même musée ; Franquelin, *la femme du pêcheur*, au musée de Grenoble ; Genod, *La fête du bisaïeul* (Salon de 1839), au musée de Lyon ; Grenier, *Petits paysans surpris par les loups* (Salon de 1838), au musée de Nantes, *Une vivandière en campagne*, *Pêcheuse normande et son enfant*, *Épisode de la campagne de France* au musée du Mans ; Pingret, *Le duel ou le curé conciliateur* au musée de Reims ; Vigneron, *L'Orpheline* (Salon de 183[illegible]) et le *Retour du bal, avis aux mères* (même Salon) (une mère trouve à son retour, son enfant étouffé involontairement par sa nourrice endormie !) au Musée de Troyes.

récits villageois ou champêtres : *Le maître d'école*, *L'école buissonnière*, *Le départ pour le marché*, *Les moissonneurs surpris par l'orage*, *Les petits paysans surpris par un loup*, la vie des côtes : *Famille de pêcheurs*, *La pêcheuse de crevettes*.

Le rôle esthétique de toutes ces toiles a été nul ou fâcheux. Elles ont donné à des spectateurs novices l'illusion qu'ils prenaient un plaisir d'art et leur ont parfois servi de termes de comparaison pour juger et condamner la peinture véritable. C'est pourquoi Champfleury, dont les tendances ne sauraient être suspectées, reprochait à M. Prudhomme ses prédilections pour les petits tableaux de genre[1]. D'autre part, cette production mesquine a contribué à maintenir le discrédit sur la traduction de la vie contemporaine, domaine où il paraissait si facile de se dispenser du souci d'art.

Il est arrivé que des peintres de grand talent aient traité l'anecdote, mais ils l'ont fait par simple délassement ou par l'attrait d'un succès facile. Ils y ont apporté quelque chose de leurs qualités, mais ils n'ont pas introduit d'éléments nouveaux et leur concours passager n'a rien offert de décisif.

Sans choisir des dimensions plus considérables, ni des sujets différents, quelques peintres ont introduit, dans leur travail, un souci de vérité minutieuse et objective par quoi ils ont collaboré à l'évolution réaliste. Ils ont nourri leurs instincts de véracité dans le commerce des Hollandais qui, à aucun moment, n'avaient cessé d'avoir des admirateurs. Les leçons qu'ils leur ont empruntées ne sont pas, sans doute, les meilleures qu'ils auraient pu en recevoir. Ils se sont inspirés, parfois, trop directement de procédés techniques dont l'ingénuité savoureuse ne convenait plus au XIXe siècle , ils se sont insuffisamment pénétrés du sentiment qui avait animé leurs modèles. Mais quelques-uns sont par-

1. *Monsieur Prudhomme au Salon*, dans le *Corsaire Satan* du 24 mars 1845.

venus à se dégager progressivement d'une manière puérile et étroite, et ont aussi enrichi peu à peu leur compréhension.

Parmi les Lyonnais, A. Trimolet a connu quelque chose de cette application implacable qui avait autrefois caractérisé Martin Drolling. Cals, exemple remarquable d'un artiste qui a évolué toute sa vie selon l'esprit de son siècle, est à peine moins timide que les Lyonnais dans la période que nous étudions. L'influence hollandaise, mêlée à quelques enseignements de Granet, est très sensible dans la formation de Bonvin, ce brave et consciencieux artiste dont le sentiment a toujours été très supérieur aux réalisations.

Ce sont aussi les maîtres hollandais qui ont dégagé Philippe Rousseau des pratiques romantiques auxquelles il s'était adonné tout d'abord. De ses premières prédilections, il lui est demeuré, d'ailleurs, une richesse de facture sensible sous la contrainte qu'il s'impose. *Le rat de ville et le rat des champs* a été salué, en 1845, comme un petit chef-d'œuvre. Le souvenir amenuisé de Decamps s'y montre encore, mais aussi un parti pris nouveau de sobriété [1].

Ce réalisme archaïsant, nous le retrouvons chez Meissonier. Il se complique chez lui d'un autre instinct : le besoin d'exactitude historique. Le goût de la vérité, nous l'avons rappelé [2], succédait alors chez les peintres, dans l'expression du passé, aux séductions du pittoresque. Il s'exerce sur Ingres quand il compose la *Stratonice*, et sur Gérôme [3], lorsqu'en 1844, à Naples, il étudie les armes des gladiateurs. Il s'est exaspéré chez Meissonier.

L'admiration des Hollandais, un esprit de curiosité scien-

1. *Le marché aux poissons* à la National Gallery de Londres, placé non loin d'un tableau de sujet semblable par Isabey montre, à la fois, l'origine romantique et la tendance nouvelle à une vision plus précise et plus étroite.

2. Chapitre II, p. 82.

3. Moreau Vauthier, *Gérôme*, p. 65.

tifique, une incroyable sûreté de main au service d'une acuité visuelle hypertrophiée, tels sont les éléments de l'art de Meissonier, et cet art, selon la remarque de M. André Michel[1], fut complet dès son premier tableau. Presque dès le début également, il connut les plus éclatants succès. Les éloges prennent rapidement un ton hyperbolique et montent à un diapason tel qu'il ne sera plus possible, par la suite, de le dépasser. « Nous aurions dû déjà », écrivait Louis Peisse en 1844, « nous arrêter devant la *Partie d'Échecs* et dire sans hésiter que ce tableau microscopique est le morceau capital du Salon. En effet c'est une œuvre complète et achevée en son genre, elle atteint ce degré de perfection relative qui, sans être le dernier, en tient lieu. Rien de plus rare, dans notre temps, qu'un ouvrage d'art bien fait, dans le sens rigoureux du mot... Le tableau de M. Meissonier est, comme son *liseur* de l'an passé, un petit phénomène exceptionnel sous ce rapport... Il n'y manque, peut-être, pour être un Steen ou un Ostade qu'une légère couche de poussière apportée par le temps[2]. » Cette tirade n'a rien d'insolite ; elle est un exemple pris parmi d'autres : ailleurs les noms de Gérard Dov et Terburg remplacent ceux de Steen et d'Ostade.

Tous les grands Hollandais sont évoqués tour à tour. Par contre, ces « chefs-d'œuvre, dignement appréciés par le public[3] », rencontrent aussi des détracteurs, et les sarcasmes ne leur sont pas épargnés qui seront répétés désormais à chaque occasion. Pour Baudelaire, Meissonier « est un Flamand, moins la fantaisie, le charme, la couleur et la naïveté — et la pipe[4] ». D'autres l'accusent d'enluminer les daguer-

1. *Notes sur l'Art moderne*, p. 112.

2. *Salon de* 1844 in *Revue des Deux Mondes*, 1844, p. 31-32.

3. Eug. de Monfort, *Salon de* 1841, t. V, 3e série, p. 276 (*Revue du Progrès*).

4. *Salon de* 1845 (*Œuvres complètes*, t. II, p. 51).

réotypes[1]. Au total, ces notes discordantes, disparaissent parmi les enthousiasmes.

Meissonier conquit ainsi la gloire et l'autorité d'une façon presque soudaine. Il est difficile, pourtant, de définir l'action qu'il put exercer. Il eut des séides qui l'imitèrent avec moins d'habileté et s'efforcèrent à sa suite, de surprendre le succès. Vetter, Villain, Plassan, d'autres, plus ignorés encore. Il contribua, sans doute, à rendre le public plus exigeant. Ceux qui l'admiraient supportèrent moins aisément l'inconsistance des toiles d'un Diaz ou d'un Baron, l'insuffisance d'autres pages ; mais, pas plus que Philippe Rousseau ou que Bonvin, il n'apporta une formule féconde ou libératrice.

L'intérêt de la vie contemporaine, pour s'imposer, prit un détour : il se manifesta d'abord sous le couvert du provincialisme. Le Romantisme avait fait aimer l'ancienne France : mais, autour des cathédrales et des châteaux-forts, s'élevaient des maisons nouvelles, des hommes et des troupeaux circulaient[2]. Les lithographes du baron Taylor animèrent leurs vues monumentales de scènes pittoresques et Bonington leur avait donné d'incomparables exemples. Dans le manifeste pénétrant qu'il plaçait en tête de l'*Art en Province*, Achille Allier, en 1835, appelait l'attention sur le caractère et l'importance de types provinciaux : « Ce que Léopold Robert a fait pour les vendangeurs de Naples, pour les moissonneurs des Marais Pontins, pour les pêcheurs de l'Adriatique, l'a-t-on fait » demandait-il, « pour nos populations qui ont leur poésie[3] ? »

Tandis que les paysagistes découvraient les campagnes

1. *Bulletin de l'alliance des arts*, 10 avril 1843, p. 306.

2. Il vint, d'ailleurs, un moment où la passion archéologique s'atténua. Fromentin, en 1847, s'ennuyait à Rouen, où il voyait « des églises, et puis des églises et toujours des églises ». Il se sentait plus à l'aise à Dieppe qui, du moins, avait une physionomie (*Lettres du 26 juin* 1847. *Lettres de jeunesse*, p. 220-221).

3. *L'art en province*, Moulins, 1835, t. I, p. 5.

de France [1], il y eut, tout proche d'eux, une floraison de provincialistes. La Bretagne surtout bénéficia de ce mouvement. Adolphe Leleux s'en empara ; il peignit des porchers (1837), des *Braconniers* (1839), des bûcherons (1840), des danses paysannes (*la Korolle*, 1842), des cantonniers (1844) [2], et il le fit avec un succès chaque année grandissant. En 1847, Clément de Ris lui attribuait, dans la peinture de genre, la première place après Delacroix [3]. Il peignait avec un véritable sens du naturel, saisissant le geste exact et typique, maniant le pinceau d'une main large, sans sécheresse, sans souci du fini apparent. Théophile Gautier, surpris et scandalisé, signalait, en 1837, « un *Porcher* de M. Leleux qui annonce un grand talent pour peindre des cochons. Ceux de son tableau sont d'une vérité singulière ». Et Gautier regrettait qu'il n'eût pas « fait de son porcher un enfant prodigue gardant les pourceaux ; c'était un moyen de donner de l'importance à sa composition [4] ». Quelques années plus tard, Gautier disait, des *Cantonniers* : « Il est impossible de renoncer plus complètement à l'intérêt de la donnée et de la composition ; c'est la nature même prise sur le fait, rendue telle quelle sans interprétation, sans embellissement. Eh bien ! l'exécution seule suffit pour faire de l'étude de M. Ad. Leleux un des meilleurs morceaux de l'exposition [5]. » Gautier d'ailleurs exagérait singulièrement l'impartialité objective de Leleux [6]. En réalité, l'artiste mettait dans ses

1. Chapitre VII, p. 291.

2. *Braconniers bretons* (Salon de 1839) gravés par l'artiste même, in *l'Artiste*, 24 mars 1839. — *Bûcherons bas-bretons* (Salon de 1840) gravés par Ed. Hédouin, in *L'Artiste*, mars 1840, p. 200. — *Jeunes filles bas-bretonnes* (Salon de 1840) gravées par l'artiste même in *L'Artiste*, juin 1840, p. 388. — *Rendez-vous de paysans bas-bretons* (Salon de 1841) lithographié in *l'Artiste* 1841, 2e série, VIII, p. 296.

3. *L'Artiste*, 4 avril 1847, p. 76.

4. *Salon de* 1837 (*La Presse*, 8 mars 1837).

5. *Salon de* 1844 (*La Presse*, mars 1844).

6. Louis Peisse, par un excès contraire, écrivait « L'artiste ne prend au

œuvres une poésie mélancolique, une sentimentalité qui les date.

En 1843, Leleux fit une excursion en Espagne et il décrivit les paysans espagnols selon le même esprit que les paysans bas-bretons qu'il n'abandonna, du reste, pas. *La Posada*, en 1843, obtint « un prodigieux succès [1] ».

Leleux fit figure de chef d'école. Son frère Armand peignait les mêmes sujets que et lui avec un talent presque égal [2]. « Les frères Leleux », disait Charles Blanc, « appartiennent à cette robuste famille de peintres qui, en France, remonte à Lenain et qui sait trouver du caractère à chaque objet [3]. » Ed. Hédouin gravait l'œuvre des deux frères et était aussi leur émule par le pinceau. C'est sous les mêmes auspices que débutait, comme peintre et comme graveur, Ch. Chaplin.

En dehors de ce groupe, il faut encore citer Fortin dont le *Coin du feu* lithographié par Mouilleron est de sobre et solide facture [4]. La vogue de la Bretagne nous est, d'autre part, attestée par les publications illustrées qu'elle suscita [5].

Les autres régions françaises ne furent pas aussi favorisées. Pourtant la Normandie fut célébrée par Flers [6], la

fond presque rien à la nature, il tire tout de lui. » *Salon de* 1843 (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1843, p. 277).

1. Eugène Pelletan, *Salon de* 1843 (*La Sylphide*, p. 292, col. 1).

2. *Intérieur d'étable* (Salon de 1841) gravé par Ed. Hédouin (*L'Artiste*, 1841, 2e série, t. VIII, p. 398). — *Le Cloutier* et *le Contrebandier* (Salon de 1836) gravés par Ed. Hédouin (*L'Artiste*, 22 mars 1846, p. 84 et septembre 1846, p. 176.) Voir, au Musée de Toulon, *L'Artiste malheureux* (1847).

3. *Salon de* 1846 (*La Réforme*, 12 mai 1846).

4. Voir, aussi, de Guillemin, *La pose de l'image* (1845) au Musée du Havre.

5. Pitre Chevalier. *La Bretagne ancienne et moderne* illustrée par Ad. Leleux et O. Penguilly, 1844. — Jules Janin. *La Bretagne* illustrée par Bellangé, Gigoux, Gudin, Isabey, Morel Fatio, Noel, Rouargue, Saint-Germain, Fortin et Daubigny, 1844. — Emile Souvestre. *Le Foyer breton* illustré par Tony Johannot, O. Penguilly, Ad. Leleux, Fortin et Saint-Germain, 1844. — Le poème, *Les Bretons*, de Brizeux, a été publié en 1845.

6. Voir chap. VII, p. 291. Jules Janin publie, en 1843, *La Normandie*



Photo Kuhn.

MILLET. — RETOUR DE PÊCHE



Provence par Loubon [1], et Roqueplan, au cours de plusieurs voyages dans les Pyrénées, peignit des scènes pyrénéennes [2]. En 1843, Elmerich exposait des *Paysans alsaciens* [3]. Il préludait ainsi aux travaux de Brion qui, à ce moment, travaillait dans l'atelier de Gabriel Guérin à Strasbourg.

Quelques-unes des œuvres que nous venons d'évoquer eurent plus qu'un succès de curiosité. On crut y découvrir, particulièrement chez Leleux et ses émules, une peinture nouvelle et c'est, si je ne me trompe, à cette occasion que le terme de « réalistes » qui s'était déjà rencontré un peu au hasard sous la plume de quelques écrivains [4] fut, pour la première fois, systématiquement employé [5].

illustrée par Morel-Fatio, Tellier, Gigoux, Daubigny, Debon, H. Bellangé, Al. Johannot.

1. Loubon exposait, en 1843, des *Faucheurs* (gravés dans *L'Artiste*, 1843, 3e série, t. III, p. 237).

2. Théophile Gautier, *Camille Roqueplan* (*Histoire du Romantisme*, p. 197). — *Paysans du Béarn* (1840) dans la Collection Wallace à Londres ; voir aussi, au Musée de Toulouse, *les Bergers de la vallée de Campans*, peints, en 1835, par Joseph Roques.

3. Gravés dans *L'Artiste*, 1843, 3e série, t. III, p. 318.

4. Ainsi quand Thoré parlait du réalisme de Cabat ou de Delaroche, *Salon de* 1838 (*Revue de Paris*, 2e série, t. I, p. 53 et t. II, p. 58), 1838.

5. C'est Théophile Gautier qui en donna l'exemple : « Ad. Leleux... se présente avec deux cadres, dont l'un, intitulé *les Cantonniers*, est certainement un des chefs-d'œuvre de l'école réaliste. » *Salon de* 1844 (*La Presse*, mars 1844). — « Nul réaliste ne fut plus fidèle à son système. » *Salon de* 1846 (*La Presse*, 3 avril, 1846). — De même, A Houssaye écrit : « Les Leleux sont toujours des réalistes de premier ordre » (*L'Artiste*, 22 mars 1846). — Em. de Lerne : « M. Adolphe Leleux apparaît le premier à la tête de notre école réaliste » (*L'Artiste*, 26 avril 1846, p. 125). — Gustave Planche proteste contre les progrès du « réalisme le plus vulgaire » (*Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1847). On voit combien était erronée l'opinion de David Sauvageot qui croyait que le terme de « réalisme » avait été mis en circulation pour Courbet et vers 1851 (*Le réalisme*. Introduction, p. 1). — Le mot « naturalisme » a fait une apparition plus tôt encore, mais avec son acceptation très vague. Laviron, dans son *Salon de* 1833, p. 141, parle d'une « école de naturalistes » ; Peisse (*Salon de* 1841, *Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1841, p. 35) distingue chez les paysagistes « le point de vue naturaliste » et « le point de vue idéal ou poétique ». — Théophile Gautier étudie le « naturalisme » de Cabat en 1840 (*La Presse*, 27 mars 1840). — Prosper Haussard « préfère l'artiste penseur au naturaliste » (*Le National*, 15 mars 1843). — De la Faloise condamne « les peintres matérialistes ou naturalistes » (*Revue*

Leleux méritait-il parfaitement l'épithète par laquelle on s'imaginait le caractériser? Il semble bien que son succès fût dû, en grande partie, à la curiosité qu'excitaient les paysages, les usages et les costumes qu'il représentait et aussi au sentiment poétique dont il imprégnait ses tableaux. Ce pittoresque et ce sentimentalisme faisaient tort au réalisme véritable. Il n'est pas indifférent cependant qu'il ait, même avec des atténuations, laissé deviner une formule attirante mais âpre et que l'on ait admiré chez lui « de la force et une certaine sève plébéienne[1] ».

VIII. Il fallait, cependant que le beau moderne arrivât à s'imposer sans le secours de la curiosité ou du sentiment. La réalité devait apparaître comme une source de joies esthétiques égale ou supérieure à toute autre, puissante, imposante et épique. Ainsi elle s'était révélée à Géricault lorsqu'il peignait le *Cuirassier blessé*, le *Radeau de la Méduse* ; ainsi il l'aurait affirmée s'il avait pu donner une forme définitive à la *Course des chevaux libres*, développer les idées qu'il avait indiquées dans des dessins magnifiques comme l'*Abattoir*, dans des croquis hâtifs, comme la *Traite des noirs* ou l'*Inquisition*. Mais, entre la mort de Géricault et le moment où, après la Révolution de 48, Courbet eut pris conscience de son propre génie, aucun artiste n'eut assez d'envergure pour reprendre l'œuvre interrompue. Toutefois, à maintes reprises, des velléités se produisirent, coups frappés par des mains trop faibles, ou donnés au hasard, manifestations

de Paris, 31 mars 1844, p. 351). — Alphonse Karr (*Les Guêpes*, avril 1843, p. 26) nous apprend que le mot *naturalisme* était employé comme une injure et il proteste contre cet usage. — Dans aucune de ces citations, le terme n'a un sens précis. Il arrive même (chez De la Faloise par exemple), qu'il désigne les Romantiques. Au contraire, Champfleury l'emploie à bon escient quand il loue « le large sentiment naturaliste » de Pierre Dupont (*L'Artiste*, 24 mai 1846, p. 19).

1. L'expression a été employée — après la Révolution de 1848 — par Théophile Gautier dans *la Presse*, 2 mai 1848.

incomplètes sans lendemain, qui suscitèrent une émotion partielle et vite apaisée, velléités qui, du moins, pour nous, jalonnent le temps.

Dès 1833, Odier expose *Le Dragon blessé*[1], où le souvenir de Géricault, celui de Gros aussi sont présents. La composition est à la fois très simple et frappante, dramatique avec discrétion ; les dimensions considérables, la vigueur sombre du coloris, attestent la netteté du parti pris. Mais le dessin manque de caractère, les formes restent un peu creuses ; le tableau reçoit des éloges sans portée[2] et ne s'impose pas à l'opinion.

Deux ans plus tard, sur un thème analogue, Boissard expose un *Épisode de la retraite de Russie*[3]. Cette fois, l'œuvre est de premier ordre ; elle a fait sensation quand elle a reparu, en 1900, à l'Exposition centennale, elle a grande allure au musée de Rouen, et je ne doute pas qu'elle ne devînt populaire si elle était conservée à Paris. Ce tableau, d'après le rédacteur des *Annales du musée*, « est effroyable de vérité. Un homme et un cheval, couchés et groupés comme s'ils avaient voulu se réchauffer l'un l'autre, sont saisis par la mort dans un horrible état de déformation. Quel sujet[4] ! » Malheureusement, Boissard, homme à talents, physionomie très curieuse[5], ne renouvelle pas sa tentative et, comme Odier, il abandonne le combat.

En 1836, l'*Épisode de la retraite de Russie*[6] de Charlet obtient un succès peut-être supérieur à sa valeur intrinsèque, succès auquel n'est pas étrangère la popularité de l'artiste. La presse lui est très sympathique : « c'est bien une œuvre

1. Au musée d'Amiens.
2. « En somme, c'est une étude distinguée ». *Le National*, 25 mars 1833.
3. Au musée de Rouen.
4. *Annales du Musée. Salon de* 1835, p. 42.
5. Théophile Gautier trace de lui un piquant portrait dans la préface des Œuvres complètes de Baudelaire. Voir aussi Delacroix. *Journal*, I, p. 227.
6. Au musée de Lyon.

de ce temps-ci », dit Musset, « claire, hardie et originale. Il me semble voir une page d'un poème épique écrit par Béranger[1] ». « La vérité », selon l'*Artiste*, « nous est étalée dans toute sa crudité, avec toutes ses horreurs ». Il faut que Charlet soit bien sympathique pour que cette vérité ne choque pas. Mais, ainsi que ses prédécesseurs, ce nouveau champion se dérobe à son tour[2].

A ce même Salon, un élève de Charlet, Canon, expose un *Mendiant* qui, d'après la lithographie insérée dans l'*Artiste*[3], ne manquait ni d'intérêt ni de puissance, et qui passa, d'ailleurs, presque inaperçu. La grande manifestation de cette année, c'était *La Charité du peuple ou les forgerons de la Corrèze* de Jeanron. Esprit tourmenté par des idées démocratiques et humanitaires, Jeanron avait déjà mis au service de ses passions un talent vigoureux, moins personnel dans l'exécution que dans la pensée et qui demandait au Romantisme des formules techniques. Il avait exposé une épisode de *Juillet* 1830[4], une *Scène de Paris* d'intention révolutionnaire en 1833[5], des *Paysans limousins* en 1834[6].

Les forgerons de la Corrèze constituaient une tentative plus sobre dans l'expression des idées, plus importante comme morceau de peinture. « On se rappelle », écrivait

1. *Salon de* 1836.

2. *Le Passage du Rhin* que Charlet a exposé en 1841, *Le Ravin*, exposé en 1843 et que conserve le musée de Valenciennes, ont une portée beaucoup plus restreinte. Voir, encore, *Merlin de Thionville* (1843) dans la collection Moreau-Nélaton.

3. *L'Artiste*, 1836, t. XI, p. 96.

4. Au musée de Caen.

5. Laviron, dans le *Salon de* 1833, fait de ce tableau une description déclamatoire (p. 256-257). J'en extrais ce passage typique : « Le malheureux eut le courage de vivre. Il sacrifia son orgueil à l'existence de ses enfants et vint exposer leur misère à la foule inattentive préoccupée de joie et de fête vis-à-vis le palais où des hommes qui se prétendent les mandataires du peuple français, stipulent tous les jours des lois de privilège qui ôtent le dernier morceau de pain à la bouche des enfants du prolétaire. »

6. Au Musée de Lille.

deux ans plus tard Thoré, « la tournure puissante et délibérée des deux forgerons, dont l'un coupe du pain à une pauvre femme. C'est de l'art nouveau par la forme et par le fond et l'un ne pouvait aller sans l'autre ; car en entrant dans cette sympathie populaire, il fallait aussi renouveler en même temps la forme abâtardie, c'est-à-dire exprimer tout ce qu'il y a de noblesse et de grandeur dans la nature humaine de toutes les classes. Que M. Jeanron », ajoutait Thoré, « nous fasse donc encore de ces émouvantes peintures... M. Jeanron porte une grande responsabilité ; c'est lui qui comprend mieux la direction de l'art moderne et qui l'exprime avec le plus de verdeur [1] ». A vrai dire, dans cette page, Thoré décrivait moins la toile de Jeanron qu'il ne traçait un programme, et l'artiste, malgré des tentatives nouvelles dont aucune ne retrouva le même succès, ne devait pas répondre à l'espoir magnifique ici formulé.

Aux Salons de 1838 et de 1840, Bonhommé exposait des vues d'usines. « M. Bonhommé », disait Challamel en 1840, « a pensé avec raison que les forges de Fourchambault offraient au peintre un sujet curieux et intéressant. Il s'y rencontre des beautés particulières et pour ainsi dire inconnues en peinture. Rien n'est plus original que l'aspect d'une usine avec son mouvement, ses accessoires, sa foule laborieuse [2] ». La Centennale de 1900 et l'exposition rétrospective du Salon d'Automne de 1913 ont permis de juger la valeur d'un artiste qui se trouvait ainsi le très valable précurseur de Menzel. Les forgerons de Jeanron, ceux de Bonhommé, les forgerons que Chassériau allait bientôt camper sur les murs de la Cour des Comptes [3], n'était-ce pas,

1. Thoré, *Salon de* 1838 (*Revue de Paris*, 2e série, t. II, p. 269). — Voir aussi A. Decamps, *Salon de* 1836 (*Le National*, 13 mai 1836).

2. Jules Robert (Challamel), *Album du Salon de* 1840. Une reproduction lithographique accompagne le texte.

3. Chapitre VIII, p. 326.

ainsi que l'écrivait Ary Renan, « les rudiments de ce poème du travail dont la noblesse est éternelle ?[1] »

Au Salon de 1840, Corot expose un *Moine*[2]. Ceux qui virent cette œuvre, ceux qui examinaient les personnages que Corot associait à ses paysages ou qui connurent les figures qu'il peignait librement à l'atelier, ne parurent soupçonner ni la nouveauté, ni l'importance de l'effort de l'artiste. Ces pages, originales par le sentiment et par la technique, restèrent isolées et sans écho.

En 1841, Appert groupe autour d'un cerf mort des *Braconniers*[3] de grandeur naturelle, œuvre audacieuse de jeune homme et il n'est pas le seul, dans ce Salon ou dans ceux qui vont suivre, à adopter, pour la vie obscure contemporaine, les proportions réservées au grand art[4].

Ainsi des pages, significatives pour nous, se succèdent dans les Salons de la monarchie de Juillet. La série se couronne par l'œuvre de l'infortuné Trutat.

C'est en 1845 que Trutat expose la *Femme nue*, aujourd'hui au Louvre, en 1846 qu'il présente son portrait. Ces envois ne passent pas inaperçus : ils provoquent des éloges dont quelques-uns sont justes. Trutat est félicité de refaire de la peinture logique et naturelle[5]. Francis Wey rapproche sa manière de celle de Géricault[6]. Mais ces lignes sympa-

1. *Théodore Chassériau* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. I, p. 102).

2. Dans la collection Moreau-Nélaton où se voient encore le portrait d'*Alexine Ledoux* (vers 1830-1835) et *La Mariée* (vers 1845).

3. Gravés dans *L'Artiste*, 2e série, t. VIII, p. 221. Appert, élève d'Ingres, avait déjà exposé, en 1838, une *Bacchante ivre*, aujourd'hui au Musée d'Angers. Au Salon de 1841 on voyait, encore, un curieux portrait de paysan, *Le vieux chicard*, par Monanteuil, aujourd'hui au Musée d'Alençon.

4. *Le Repos* et *Ayez pitié de moi*, de Bertier (Salon de 1841), *La Mendiante* de Guermann Bohn (Salon de 1846), au musée de Toulouse, les *Moines en prière*, de Cals (Salon de 1847), comportaient également des figures de grandeur naturelle.

5. *L'Artiste*, 21 juin 1846, p. 259.

6. Cité par Bernard Prost, *Félix Trutat* in *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, t. XXI, p. 472.

thiques sont perdues au milieu de longs feuilletons. Ni Baudelaire ni Fromentin ne prononcent le nom de Trutat. Nul, en réalité, ne soupçonne la signification profonde des œuvres de ce jeune Bourguignon destiné à mourir au seuil de l'époque qui l'eût compris, en 1848. La franchise de cet art sans agrément, la saveur âpre et saine de cette vision directe nous en sentons aujourd'hui tout le prix et nous y découvrons la rupture instinctive avec les beaux mensonges du romantisme comme avec les rêves anémiés du spiritualisme. Nous sommes aussi sensibles, dans la *Femme nue* et plus encore dans ces portraits : sa mère et lui, son père en soldat, à l'instinct de grandeur ingénue qui s'y révèle. Les contemporains se sont dérobés, non seulement parce qu'ils ignoraient l'avenir qui allait révéler la portée de ces morceaux, mais aussi parce qu'ils semblaient, par avance, redouter les brutalités du réalisme[1].

En effet, tandis que paraissent les signes avant-coureurs de la poussée réaliste, d'autres signes non moins certains témoignent, dans le goût public, un besoin de plus en plus vif de ménagement, des complaisances pour la fadeur, une répulsion pour une sincérité crue. On avait violemment reproché aux davidiens leur intolérance, leur culte exclusif de la beauté, et l'on recommence à proscrire la laideur, non plus, il est vrai, en vertu d'un idéal, mais par crainte d'une nourriture trop forte. Il est curieux, à cet égard, de relire quelques-unes des observations suscitées par les œuvres que nous venons de rappeler ; c'est Louis Viardot qui reproche à Boissard de s'être complètement égaré dans l'hérésie du laid[2] ; c'est Eugène Pelletan qui blâme la trivialité

1. Ainsi Lamennais qui condamne « le naturalisme brutal du Caravage », l'art hollandais et l'art espagnol, tout en donnant de ce dernier une remarquable explication (*Esquisse d'une philosophie*, 2e partie, t. VIII, chap. v, p. 261-267).

2. « M. Boissard s'est complètement égaré dans l'hérésie du laid... ça

du peintre genevois Hornung et lui conseille de « poétiser les pauvres gens du peuple » à l'exemple de Baron [1]. « M. Adolphe Leleux », demande un rédacteur anonyme de l'*Artiste*, « comprend-il bien la mission de l'art ? Est-ce assez de traduire une page de la nature en prose familière ? faut-il négliger le charme et la poésie ?... c'est une vérité de procès-verbal ; toute vérité n'est pas bonne à dire dans les arts [2] ». En 1847, Delacroix condamne, dans son *Journal*, « un vrai à outrance que les arts repoussent [3] ».

« La vérité a ce privilège », écrivait plus tard Théophile Gautier dans une étude sur Théodore Rousseau, « lorsqu'elle se montre dans sa saine nudité, au milieu de nos vaines apparences et de nos mensonges spécieux ; on la trouve indécente et l'on veut la faire rentrer dans son puits [4] ». Mais Gautier lui-même conseillait à Leleux, nous venons de le voir, de changer son porcher en enfant prodigue ; il déclarait, en 1838, que le laid ne pouvait entrer dans l'art « que corrigé par la couleur et la fantaisie, ces deux menteuses charmantes presque toujours si vraies [5], » estimait « les

ne peut être qu'une erreur passagère, qu'une méprise de l'inexpérience... L'artiste a pris le hideux pour le pathétique, il a fait fausse route... n'était l'horrible laideur des traits, on admirerait... dans ces têtes agonisantes, une vigoureuse expression de souffrance et d'angoisse. Mais bon Dieu ! pourquoi choisir de semblables types ? M. Boissard croit-il qu'il aurait affaibli l'effet de son tableau en plaçant sous ces haillons d'uniformes, deux belles figures militaires, telles qu'en offraient à profusion nos armées ; en ajoutant à la douleur toute physique et matérielle quelque amer regret de la patrie, ou bien la noble expression d'un courage que rien ne peut abattre et de la patience résignée... M. Boissard est trop jeune et trop peu présomptueux, je suppose, pour avoir fièrement arrêté son système. S'il y persévérait, qu'il le sache bien, ce ne serait pas fermeté, ni même entêtement, ce serait impuissance. » Louis Viardot (*Le National*, 21 mars 1835).

1. « Voulez-vous comprendre comment on peut poétiser les pauvres gens du peuple ? Regardez le tableau de M. Baron, l'*Enfance de Ribéra*. » *Salon de* 1841 (*La Presse*, 14 avril 1841.

2. *L'Artiste*, 1844, p. 179.

3. *Journal*, 26 avril 1847, t. I, p. 301.

4. *Histoire du romantisme*, p. 252.

5. *Salon de* 1838 (*La Presse*, 1er mai 1838).

sujets de l'histoire moderne tout à fait rebelles à la grande peinture[1] » et il montrait une indulgence, chaque année plus molle, à l'égard des petits maîtres du joli, Muller, Diaz, Baron ou Winterhalter.

Plusieurs témoignages concordants nous attestent une sorte d'affaissement du goût public. Pour réagir contre « la peinture proprette, le joli, le niais, l'entortillé et aussi les prétentieuses rapinades »[2], contre les « fadeurs écœurantes et les sucreries fondantes »[3], quelques œuvres saines, quelques toiles bien intentionnées ne suffisaient pas ; « une réaction, faite avec les turbulences nécessaires de toute réaction, était positivement nécessaire ».

IX. Cette réaction violente devait être l'œuvre de Courbet et aussi de Millet. Mais, pour pouvoir l'accomplir, il leur fallut, tout d'abord, prendre conscience, eux-mêmes, de leur propre génie.

Les débuts des deux maîtres, malgré la différence des tempéraments, la diversité des contingences, offrent des traits dont l'analogie mérite d'être relevée. Tous deux, après avoir reçu une première éducation en province, sont venus à Paris avides d'originalité et de gloire. Tous deux se sont révoltés contre l'enseignement officiel, et ils ont cherché appui dans la leçon des Romantiques et les suggestions du Musée. Tous deux, enfin, ont été des remarquables peintres avant d'avoir trouvé l'emploi véritable de leur supériorité.

Courbet — et l'on comprend que, pour lui comme pour Millet, je m'appuie sur les biographies sans avoir l'inten-

1. *Salon de* 1840 (*La Presse*, 22 mars 1840).

2. Baudelaire, *Peintres et aquafortistes* (*L'Art Romantique. Œuvres complètes*, t. III, p. 109).

3. Paul Mantz, *Gustave Courbet* (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. III, p. 522).

tion de les refaire, — Courbet, dis-je, a appris à Ornans et surtout à Besançon la grammaire et l'amour de son art. Il arrive à Paris, soutenu, dès le premier jour, par un désir de gloire auquel s'ajoutera bientôt un immense orgueil. Ce ne sont pas quelques leçons de Steuben et la bienveillance d'Auguste Hesse qui peuvent agir sur lui. Il entreprend de se former par lui-même, étudie librement le modèle chez Suisse, et, comme autrefois les Romantiques, il va chercher dans les musées des conseils et l'émancipation.

Au Louvre, où Bonvin l'a entraîné, au Luxembourg, il semble d'abord, tel jadis Géricault, accorder son admiration juvénile à tous les maîtres et à toutes les écoles, et, sous l'inspiration de ces premières visites, il fait, tour à tour, des pastiches des Flandres, de Florence, de Venise. Pourtant, s'il copie *le Prisonnier* de Schnetz et la *Saint-Barthélemy* de Robert Fleury dont les côtés dramatiques peuvent l'avoir séduit, il trouve bientôt ses parrains véritables chez les génies passionnés dont la facture libre est l'expression d'un tempérament : il copie *Dante et Virgile* de Delacroix, une tête de cheval de Géricault ; il scrute, au Louvre, les œuvres de Rembrandt, Franz Hals, Van Dyck, Velasquez ; il s'imprègne de la grandiloquence sincère des maîtres groupés dans le Musée Espagnol.

Quand il entreprend de faire œuvre personnelle, sa pensée est hésitante. Il traverse une sorte de crise romantique, où d'ailleurs il prend surtout du romantisme les déviations et les écarts littéraires. Il peint des ruines le long d'un lac (1839), un moine dans un cloître (1840), une *Odalisque* inspirée de Victor Hugo, un *Guitarrero* (1840). A d'autres instants il illustre Lélia ou se rapproche de Couture par la facture et le sentiment des *Amants dans la campagne* (1844-45).

Cependant, il est déjà un admirable peintre, capable de pages magistrales — *l'homme à la ceinture de cuir* est, peut-

être, de 1844. — La science dont il est armé s'appuie sur la plus solide tradition. De ces origines lointaines, elle ne se dégagera jamais et on lui a reproché, maintes fois, de faire, sur des sujets contemporains, de la peinture de musée. C'est qu'il a grandi dans une époque où l'on était las des recherches techniques et où l'on pensait qu'il suffirait, pour renouveler l'art, d'en vivifier l'inspiration.

A travers ses tâtonnements, Courbet a déjà, plusieurs fois, sans s'y engager résolument rencontré sa voie véritable. Les paysages de son pays, les portraits de ses sœurs, son propre portrait sous de multiples prétextes : *portrait au chien noir* (1842), *l'homme à la pipe* (1846), *l'homme à la ceinture de cuir*, *l'homme blessé* (dont la date est contestée), en témoignent, et surtout le *Hamac* (1844), où, pour nous, il se révèle tout entier, par la composition, le type féminin, le côté sensuel, la poésie fruste et forte, le style même [1].

Pour qu'il prenne définitivement conscience de lui-même, il faudra un voyage en Hollande en 1847, la rencontre avec Champfleury et surtout la secousse de 1848. Que l'on compare la liste de ses envois au Salon de 1848, envois préparés avant la Révolution, portraits, paysage, composition littéraire [2], aux œuvres décisives qui se sont succédé de 1849 à 1852 : *L'après-dîner à Ornans*, *Les paysans de Flagey*, *L'enterrement*, *Les Casseurs de pierres*, *Les demoiselles de village*, il apparaîtra que les forces unanimes ont eu, sur Courbet, leur influence pleine et qu'elles ont orienté sûrement son génie.

Millet, lui aussi, a reçu ses premières directions d'élèves attardés de David et de Gros. A Paris, il a d'abord travaillé

1. *Les Amants dnns la campagne* au Musée de Lyon ; autre exemplaire au Petit Palais qui conserve aussi le *Courbet au chien noir* et un portrait de *Zélie Courbet ; L'homme à la pipe* au Musée de Montpellier ; *L'homme à la ceinture de cuir* et *L'homme blessé* au Musée du Louvre.

2. Riat, *Courbet*, p. 48.

chez Delaroche avec le désir d'obtenir le Prix de Rome ; élève laborieux et docile, jusqu'au jour où il a renoncé aux honneurs académiques. Il s'est, dès lors, abandonné aux suggestions du Louvre. Par quels maîtres a-t-il été séduit ? Plus tard, à une époque où il était encore discuté et où on lui reprochait ses premières œuvres imprégnées du XVIIIe siècle, il a, dans des conversations que Sensier a fidèlement notées, rappelé ses débuts avec la préoccupation, involontaire certes, mais évidente, de se disculper. A l'entendre, il aurait admiré Le Brun et Jouvenet, mais c'est Lesueur, Poussin et Michel-Ange qui, avec Corrège et les Espagnols l'auraient retenu, tandis que Boucher et Watteau ne lui auraient inspiré que de l'aversion. La misère, la suggestion d'un ami, l'auraient seules amené à faire des pastiches du XVIIIe siècle, facilement achetés par les marchands. Cependant, il aurait continué à consacrer ses loisirs à l'étude de Poussin et de Michel-Ange.

Je ne mets pas en doute la bonne foi de Millet, mais, peut-être, à distance, ne s'est-il plus rendu un compte exact des sentiments qui l'avaient jadis animé. Si la nécessité seule l'avait engagé à imiter le XVIIIe siècle, il est probable qu'il eût tenu à se présenter sous un autre aspect dans les Salons où, en 1844, Arsène Houssaye le rapprochait de Diaz [1] et Thoré, de Boucher. L'artiste qui, au témoignage de Sensier, prenait, au Havre en 1845, tant de plaisir à traiter des sujets galants et y déployait toutes les ressources de son invention et de son pinceau, qui peignait un *saint Jérôme tourmenté par des femmes* admiré par Couture, croyait avoir trouvé, en cet ordre, l'aliment véritable de son génie.

D'ailleurs, auprès des maîtres emphatiques de la fin du XVIIe siècle, près des toiles claires et décoratives du XVIIIe siècle, Millet élaborait les méthodes synthétiques qui

1. *L'Artiste*, 12 mai 1844, IVe série, t. I, p. 18.

devaient, par la suite, traduire pleinement ses pensées et, dès ce moment, sous la recherche de la grâce, son métier avait une puissance involontaire, des empâtements par lesquels, aux yeux de Thoré[1], il rappelait Decamps, tandis que Paul Mantz l'accusait, au lieu de peindre, de bâtir[2].

Point de rupture réelle, pour la technique, entre cette époque d'élaboration et la période de maturité et, de même, parmi ces thèmes frivoles, auxquels il se complaisait, *Daphnis et Chloé*, *Les Dénicheurs de nids*, *La jeune fille portant un agneau*, ne répondaient-ils pas à un sens idyllique qui ne devait pas s'émousser et à un instinct du thème général propice au geste simple, qui allait s'épanouir?

A coup sûr, il ne maîtrisait pas encore les forces qui bouillonnaient mystérieusement en lui et son effort le plus considérable, à cette période, *l'Œdipe* de 1847, où les critiques discernaient amalgamées des réminiscences multiples et contraires[3], n'était, comme il l'a reconnu lui-même, qu'un prétexte « pour s'exercer dans le nu et le modelé lumineux, un morceau comme en faisaient les compagnons du Devoir pour aborder la maîtrise[4] », l'œuvre d'un artiste prêt pour servir un idéal qu'il n'a pas encore conçu[5].

Comment Millet s'est-il dégagé? Il était malade en février 1848 ; on rappelle son éloignement pour les socialistes et sa conduite en juin où il fit le coup de feu dans la garde nationale contre les insurgés. Un incident fortuit l'aurait définitivement orienté et, pour avoir entendu un inconnu le

1. Cité par Sensier, *op. cit.*, p. 96.

2. Mantz, *Salon de* 1847, p. 52.

3. De Deshayes, Doyen ou Natoire, d'après Delécluze.

4. Sensier, *op. cit.*, p. 94.

5. Voir les portraits de *Tavarin* à l'Hôtel de Ville de Cherbourg, d'un officier de marine au Musée de Rouen, de *Wanner* au Musée de Berne, de *Lecourtois* au Musée du Louvre, *Moïse tenant les tables de la loi* au Musée des médailles de Cherbourg, *L'offrande à Pan* au Musée de Montpellier, des *Baigneuses* au Musée du Louvre.

désigner comme un peintre de femmes nues, il aurait brusquement changé de sujets et de manière.

Qui ne sent combien ces explications sont faibles et artificielles ? La maladie, en février 1848, ne l'a pas empêché de subir une émotion universelle. L'animosité contre les socialistes n'a pu détruire en lui le sentiment humanitaire. Un travait latent s'était opéré [1]. Harcelé lui-même par le besoin, « la triste condition du pauvre l'apitoyait [2] » ; en 1847, il avait tenté quelques compositions d'un caractère social, parmi lesquelles un *Lundi de l'ouvrier*. Si le *Vanneur* [3] par lequel il affirmait son orientation définitive, fut exposé en 1848, et si c'est à partir de cette date que, selon le mot de Burty [4], il « s'appartint enfin », ce n'est pas là hasard et coïncidences pures.

Supposons, enfin, que mon analyse soit inexacte, que les événements de 1848 n'aient pas exercé une action essentielle sur l'évolution de Courbet et de Millet : ces événements, tout au moins, ont suscité le public capable de communier avec leur génie. Les préoccupations sociales et humaines qui s'étaient exaspérées, l'atmosphère qui s'était formée, ont doté d'une signification pleine des œuvres qui, à d'autres époques, n'auraient intéressé que la curiosité. Courbet exposait depuis 1841, et pourtant Prosper Haussard [5] et Champfleury ne le découvrirent qu'en 1848. C'est qu'apparemment, à cette date, une lumière nouvelle éclairait les esprits [6].

1. Leprieur, *Millet*, p. 11.

2. Sensier, *op. cit.*, p. 104.

3. Dans la collection Chauchard au Louvre.

4. *Maitres et Petits maitres*, p. 284.

5. « Aux trois derniers Salons, M. Courbet est resté inaperçu. Est-ce notre faute ou la sienne ? » écrit Haussard dans *Le National*, 15 juin 1848.

6. De plus et ce n'est pas là un fait négligeable, en enlevant à l'Institut le contrôle des expositions, la Révolution de 1848 a permis à Courbet comme à Millet d'exposer librement des œuvres qui auraient, sans doute, été refusées, au moins en partie, par l'ancien jury.

CONCLUSION

Le numéro du 27 février-5 mars 1848 de l'*Artiste* débute par des déclamations enthousiastes et se poursuit sur un ton d'exaltation extraordinaire. La Révolution de Février vient de s'accomplir : elle provoque de magnifiques espérances. Ces espérances seront de faible durée. Bientôt se multiplieront les difficultés politiques et sociales ; les néfastes journées de Juin feront succéder la défiance aux élans généreux et prépareront la réaction suivie de la dictature.

Pour les artistes, le bouleversement, les illusions et les déceptions ne seront pas moindres. L'effondrement d'un jury caduc, la cohue ardente du Salon de 1848, le triomphe de Millet et de Courbet, l'affirmation du Réalisme seront suivis, immédiatement, d'un retour aux formules anodines et timorées. Des convenances sucrées envelopperont la peinture, sous le Second Empire, avant de susciter des révoltes nouvelles.

Il ne peut entrer dans notre pensée d'aborder, ici, l'examen d'une période si complexe, si différente des années qui la précèdent. Notre livre trouve, dans la Révolution de 1848, sa limite naturelle.

Que si nous essayons, à présent, de jeter un coup d'œil en arrière et d'embrasser le travail accompli dans les dix-huit années où s'est appliquée notre analyse, nous éprouverons, une dernière fois, un sentiment d'embarras pour préciser

la physionomie et l'apport d'une époque qui fut féconde et trouble.

A l'examiner de près, elle offre une confusion quasi inextricable de velléités, de forces, d'affirmations, de négations tumultueuses, contradictoires. Nous apercevons, cependant, qu'elle a produit des œuvres admirables, qu'elle a agrandi la conception du paysage, de l'art monumental, enrichi la technique de bénéfices durables. A l'envisager de plus loin, l'impression de chaos et d'anarchie tend à s'effacer et nous reconnaissons, sous la multiplicité des faits, le choc de quelques conceptions essentielles réfractées par des tempéraments divers.

Dans l'ordre de l'inspiration, les uns ont affirmé la suprématie de l'intellect et les autres celle du sentiment ; le souffle épique a été opposé au lyrisme, le culte des impressions intimes au respect des réalités objectives. Dans l'ordre plastique, nous avons vu l'antagonisme de la beauté et du caractère, du dessin et de la couleur. Dans l'ordre social enfin, la liberté de l'art affranchi de toute préoccupation étrangère a été revendiquée contre la doctrine des fins humaines de l'art.

Classicisme et Romantisme, art pour l'art et art social ont lutté avec intransigeance ; mais il ne nous est pas apparu qu'aucune de ces formules renfermât, en elle, la vérité absolue. En chacune d'elles, nous avons trouvé une part de vérité relative, selon les circonstances et selon les esprits.

Les circonstances, après avoir favorisé l'art pour l'art, ont préparé progressivement une conception moins étrangère à l'humanité ; les esprits, après avoir été entraînés à la fantaisie individuelle et lyrique, se sont soumis à une discipline logique et abstraite ou se sont inclinés devant la réalité ; dans cette succession de tendances rien que de contingent ou d'accidentel.

Si l'examen d'une période brève autorise des conclusions

générales, l'histoire de la peinture, loin de préparer le triomphe définitif d'une doctrine, est destinée à présenter, sans cesse, des alternances et des retours. Les périodes d'équilibre moral, de tranquillité ou d'indifférence sont favorables au classicisme ; les périodes d'excitation nerveuse ou de dépression développent les instincts romantiques. L'art pour l'art répond aux époques de servitude, l'art social est le fruit de la liberté. Pourtant jamais une période ne se répète, jamais l'art ne revient en arrière. Les cycles, en apparence fermés, n'entravent pas la marche de l'esprit humain. La vie miraculeuse revêt les thèmes éternels d'aspects toujours imprévus ; elle les dote d'une fécondité inépuisable. Sur une trame monotone et perpétuellement neuve, elle fait jaillir les œuvres qui séduisent la raison ou font battre le cœur des hommes.

TABLEA

	ROMANTISME	PEINTURE ABSTRAITE	JUSTE-MILIEU	TENDANCES éphémères ou périmées	PAYSAGE
1831	Delacroix, *La Liberté guidant le peuple, Boissy d'Anglas.* Decamps, *La Patrouille turque.* Devéria, *Serment de Louis-Philippe.* Poterlet, *Vadius et Trissotin.* Champmartin, *Le duc de Fitze-James, Me de Mirbel.*	Orsel, *Moïse présenté à Pharaon.*	Léopold Robert, *Les Moissonneurs.* Delaroche, *Les Enfants d'Edouard, Cromwell, Richelieu, Mazarin.* H. Vernet, *Léon XII, Judith, Valmy.* Schnetz, *L'Inondation.*	Lancrenon, *Alphée et Aréthuse.* Lethière, *Virginie.* Sigalon, *Saint Jérôme.*	J.-V. Bertin, Bidauld, Rémond, Watelet, Ed. Bertin, Corot, Aligny, Marilhat, P. Huet, Dupré, Diaz, Isabey, Flers, Brascassat, Gudin exposent au Salon.
1832					
1833	Delacroix, *Charles-Quint au monastère de Saint-Juste.* Barye, *Aquarelles.* Decamps, *Intérieur d'atelier.* Devéria, *Puget.* Roqueplan, *Episode de la vie de J.-J. Rousseau.* Guichard, *Le Rêve d'amour.* Champmartin, *Le baron Portal.*	Ingres, *Bertin l'aîné.* A. Scheffer, *Marguerite à l'église.* Orsel, *Le bien et le mal.*	H. Vernet, *Raphaël au Vatican.* Al. Hesse, *Les Funérailles de Titien.* Court, *Boissy d'Anglas.*		P. Huet, *Vue générale de Rouen.*
1834	Delacroix, *Femmes d'Alger, Bataille de Nancy.* Decamps, *Défaite des Cimbres, Corps de garde.* Barye, *Aquarelles.* A. Scheffer, *Le Larmoyeur.* Granet, *La Mort du Poussin.* Clément Boulanger, *Baptême de Louis XIII.*	Ingres, *Saint Symphorien. Molé.* H. Flandrin, *Polytès.* Amaury Duval, *Berger grec.*	Delaroche, *Jane Grey.* H. Vernet, *Arabes.* Robert Fleury, *Procession de la Ligue.*	Ziégler, *Saint Georges.*	Cabat, *Vue du Jardin Beaujon.* P. Huet, *Vue générale d'Avignon.* Marilhat, *Vue de la place Esbekieh.* Aligny, *La Samaritaine.*

[1] Les titres des œuvres sont abrégés. Les dates, sauf indication contraire, sont celles de l'exhibition des œuv

NCHRONIQUE[1]

PEINTURE monumentale.	TENDANCE réaliste.	SCULPTURE ARCHITECTURE	MUSIQUE	LITTÉRATURE PHILOSOPHIE	ÉVÉNEMENTS divers.
		Rude, *Jeune pêcheur napolitain.* David d'Angers, *Gœthe.* Pradier, *Les Trois grâces.* Duseigneur, *Roland furieux.* Foyatier, *Spartacus.* Lemaire, Bas-relief du fronton de la Madeleine.	Meyerbeer, *Robert le Diable.* Hérold, *Zampa.*	V. Hugo, *Marion Delorme, Notre-Dame de Paris, Les Feuilles d'automne.* Brizeux, *Marie.* Barbier, *Iambes.* Sainte-Beuve, *Les Consolations.* Alex. Dumas, *Antony.* Stendhal, *Le Rouge et le Noir.* Michelet, *Histoire romaine.* Chateaubriand. *Etudes historiques.*	
ard, Pendentifs du 'anthéon.		A.-M. Chenavard, Le Grand théâtre de Lyon.	Hérold, *Le Pré aux Clercs.*	V. Hugo, *Le Roi s'amuse.* Dumas, *La Tour de Nesles.* C. Delavigne, *Louis XI.* Th. Gautier, *Albertus.* Vigny, *Stello.* G. Sand, *Indiana.*	
el commence la chaelle de la Vierge à otre-Dame de Loette.	Odier, *Dragon blessé.*	Rude, *Pêcheur napolitain.* Barye, *Lion, Charles VI dans la forêt du Mans.* Etex, *Caïn.* Duret, *La Tarentelle.* Antonin Moine, *Marie Amélie.*		V. Hugo, *Lucrèce Borgia.* Delavigne, *Les Enfants d'Edouard.* A. Barbier, *Il Pianto.* Balzac, *Eugénie Grandet.* Th. Gautier, *Les Grotesques.* Quinet, *Ahasvérus.* Lamennais, *Paroles d'un croyant.* Jouffroy, *Mélanges philosophiques.*	
niet, Plafond du ouvre.	Heim, *Le Duc d'Orléans reçoit les députés.*	Rude, *Mercure attachant ses talonnières* (bronze). Préault, *La Tuerie.* Cortot, *Le Soldat de Marathon.*	Adam, *Le Chalet.*	V. Hugo, *Claude Gueux.* A. Dumas, *Les Trois mousquetaires.* Musset, *On ne badine pas avec l'amour.* Sainte-Beuve, *Volupté.* Balzac, *Le Père Goriot, La Recherche de l'absolu.* A. Thierry, *Dix ans d'âmes historiques.*	

blement postérieures, parfois, à leur achèvement.

	ROMANTISME	PEINTURE ABSTRAITE	JUSTE-MILIEU	TENDANCES éphémères ou périmées.	PAYSAGE
1835	Delacroix, *Le Prisonnier de Chillon.* Champmartin, *Saint Jean-Baptiste.* Gigoux, *Léonard de Vinci.*	A. Scheffer, *Françoise de Rimini.*	Delaroche, *Assassinat du duc de Guise.* H. Vernet, *Rébecca à la fontaine*, *Prise de Bône.* Bouchot, *Marceau.*	Gros, *Hercule et Diomède.* Brune, *L'Exorcisme de Charles II.*	Rousseau, *La Descente des vaches.* Corot, *Agar dans le désert.*
1836	Delacroix, *Saint Sébastien.* Isabey, *L'Alchimiste.* Roqueplan, *Les Cerises.* Lami et Dupré, *Hondschoote.*	H. Flandrin, *Dante et Virgile, Saint Clair guérissant les aveugles.*	Léopold Robert, *Les Pêcheurs de l'Adriatique.* H. Vernet, *Fontenoy, Iéna, Friedland, Wagram.* Roqueplan, *Le Lion amoureux.* Steuben, *Jeanne la Folle.*		P. Huet, *Souvenir d'Auvergne.*
1837	Delacroix, *Taillebourg.* Clément Boulanger, *La Procession de La Gargouille.*	A. Scheffer, *Le Christ consolateur.*	Delaroche, *Strafford.* Winterhalter, *Le Décaméron.*		Brascassat, *Combat de taureaux.*
1838	Delacroix, *Médée.* Roqueplan, *Van Dyck à Londres.*			Ziégler, *Daniel.*	Rousseau, *L'Allée de châtaigniers.* Huet, *Le Coup de vent.* Corot, *Silène.*
1839	Delacroix, *Hamlet.* Decamps, *Le Supplice des crochets, Les Experts.* Chassériau, *Suzanne.*	H. Flandrin, *Le Christ appelant à lui les petits enfants.* A. Scheffer, *Faust apercevant Marguerite, Mignon, Le Roi de Thulé.*	H. Vernet, *Prise de Constantine, Agar chassée par Abraham.* Charpentier, *George Sand.* Jouy, *Urbain Grandier.*		Decamps, *La villa Doria-Panfili.*
1840	Delacroix, *Trajan.* Chassériau, *Le Christ au Jardin des Olives.*	Ingres, *Stratonice, La Vierge du tzar Nicolas.*	Robert Fleury, *Le Colloque de Poissy, Ramus.* Bouchot, *Le Dix-huit brumaire.*	Signol, *La Femme adultère.* Couture, *L'Orgie vénitienne.*	Cabat, *Le Samaritain.* Daubigny, *Saint Jérôme.* Corot, *La Fuite en Égypte, Un Moine.*

PEINTURE monumentale.	TENDANCE réaliste.	SCULPTURE ARCHITECTURE	MUSIQUE	LITTÉRATURE PHILOSOPHIE	ÉVÉNEMENTS divers.
	Boissard, *Episode de la retraite de Russie.*	Chaponnière, *David.* ——— Godde, *Saint-Denis du Saint-Sacrement.*	Halévy, *La Juive.* Donizetti, *Lucie de Lamermoor.* F. David, *Mélodies orientales.*	V. Hugo, *Les Chants du crépuscule.* Musset, *Premières poésies.* Vigny, *Chatterton*, *Servitude et grandeur militaires.* Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin.* Lamartine, *Voyage en Orient.* Michelet, *Histoire de France*, T. Ier.	
acroix, Salon du ei à la Chambre es Députés. in commence la chaelle de l'Eucharistie Notre-Dame de Loette. uis Boulanger. *riomphe de Pérarque.* tez, Porche de Saintermain l'Auxerrois.	Charlet, *Episode de la campagne de Russie.* Jeanron, *Les Forgerons de la Corrèze.*	Rude, *Le Départ.* Duret, *Chactas.* Dumont, *Le Génie de la Liberté.* A. Moine, Les Figures des bénitiers de la Madeleine. ——— Erection de l'Obélisque. Lebas, Notre-Dame de Lorette.	Meyerbeer, *Les Huguenots.* Adam, *Le Postillon de Longjumeau.*	Lamartine, *Jocelyn.* Musset, *Confessions d'un enfant du siècle.* Antier, *Robert Macaire.*	
	Leleux, *Un Porcher.*	Bosio, *Salmacis.* ——— Blouet achève l'Arc de Triomphe de l'Etoile.	Berlioz, *Requiem.* Auber, *Le Domino noir.*	V. Hugo, *Les Voix intérieures.* Sainte-Beuve, *Les Pensées d'août.* G. Sand, *Mauprat.*	Inauguration des galeries de Versailles.
ler, L'Hémicycle de Madeleine.	Charlet, *Passage du Rhin.*	Jouffroy, *Caïn maudit.* Duret, *Danseur napolitain.* ——— Duban, Le Palais de l'Ecole des Beaux-Arts.	Berlioz, *Benvenuto Cellini.*	V. Hugo, *Ruy Blas.* Lamartine, *La Chute d'un ange.* Th. Gautier, *La Comédie de la mort.* Balzac, *Mercadet.*	Ouverture du musée espagnol au Louvre.
	Leleux, *Braconniers bas-bretons.*	Jouffroy, *Jeune fille confiant son premier secret à l'amour.* Duret, *Vendangeur improvisant.* Etex, *Caïn.* Maindron, *Velléda.* Triquetti, Bas-relief des portes de la Madeleine.	Berlioz, *Roméo et Juliette.*	Lamartine, *Les Recueillements.* Stendhal, *La Chartreuse de Parme.* Guizot, *Histoire de la civilisation*	Le daguerréotype.
oger, Baptistère de otre-Dame de Lotte.	Meissonier, *Le Liseur.*	Simart, *Oreste.* ——— Alavoine et Duc, La Colonne de Juillet. Labrouste, Le Collège Sainte-Barbe. Hittorff remanie la place de la Concorde.	Halévy, *La Reine de Chypre.*	V. Hugo, *Les Rayons et les ombres.* Mérimée, *Colomba.* Scribe, *Le Verre d'eau*, *La Calomnie.* Thierry, *Récits des Temps mérovingiens.* Sainte-Beuve, *Port-Royal.* Th. Gautier, *Voyage en Espagne.* Lamennais, *Esquisse d'une philosophie.*	

	ROMANTISME	PEINTURE ABSTRAITE	JUSTE-MILIEU	TENDANCES éphémères ou périmées.	PAYSAGE
1841	Delacroix, *Entrée des Croisés à Constantinople, Don Juan, La Noce juive.* Baron, *L'Enfance de Ribéra.*	Chenavard, *Saint Polycarpe.* Chassériau, *Lacordaire.*	Robert Fleury, *Scène de l'Inquisition.*	Couture, *L'Enfant prodigue.* Muller, *Héliogabale.*	P. Huet, *Un Torrent.* Flers, *Souvenir du marché de Touques.* Feoyon, *Tobie.* Aligny, *Villa italienne.* Rosa Bonheur, *Lapins, chèvres et moutons.*
1842	Decamps, *La Sortie de l'école turque.* Chassériau, *Descente de croix, Esther.*	Ingres, *L'Odalisque à l'esclave, Cherubini.*			Isabey, *Dieppe.* Ed. Bertin, *La Tentation du Christ.* Corot, *Le Verger.*
1843	Baron, *Les Condottieri.* Guignet, *La Retraite des Dix mille.*	Gleyre, *Les Illusions perdues.* Chassériau, *Les Deux sœurs.*	Cogniet, *Le Tintoret peignant sa fille morte.* H. Vernet, *Juda et Thamar.* Robert Fleury, *Le Titien.*	A. de Pujol, *Les Danaïdes.* Couture, *Le Trouvère.*	L. Flandrin, *Poussin sur les bords du Tibre.* Joyant, *Campo Vaccino.* Saint-Jean, *Guirlande de fleurs.*
1844	Chassériau, *Le Christ au Jardin des Olives.*		Couder, *La Fédération.*	Couture, *La Soif de l'or.* Papety, *Saint Hilarion.*	Th. Rousseau, *Marais dans les Landes.* Corot, *Le Concert, Sodome.*
1845	Delacroix, *Abd-el-Rhaman, Marc-Aurèle.* Decamps, *Samson.* Chassériau, *Le Khalifat, Apollon et Daphné.* Debon, *Hastings.*	Ingres, *Mme d'Haussonville.*	H. Vernet, *La Smalah, Frère Philippe.*		Th. Rousseau, *Effet de givre.* Corot, *Homère et les bergers.* Rosa Bonheur, *Études de vaches.*
1846	Delacroix, *Rébecca et le Templier, Roméo et Juliette.* Decamps, *L'École turque.*	A. Scheffer, *Saint Augustin et sainte Monique.* Chenavard, *L'Enfer.*	H. Vernet, *L'Isly.*		
1847	Delacroix, *Musiciens juifs de Mogador.* Eug. Isabey, *Une cérémonie dans l'église de Delft.*	Gérôme, *Le Combat de coqs.* Jalabert, *Virgile.* H. Flandrin, *Napoléon législateur.*	Robert Fleury, *Galilée devant l'Inquisition, Christophe Colomb.* Rod. Lehmann, *Sixte-Quint bénissant les Marais Pontins.*	Couture, *Les Romains de la Décadence.*	Fromentin, *Les Gorges de la Chiffa.*

PEINTURE monumentale.	TENDANCE réaliste.	SCULPTURE ARCHITECTURE	MUSIQUE	LITTÉRATURE PHILOSOPHIE	ÉVÉNEMENTS divers.
aroche, Hémicycle e l'Ecole des Beaux-rts. Flandrin, Saint-Séerin.	Meissonier, *La Partie d'échecs.* Cals, *Un Vieux vagabond.* Appert, *Les Braconniers.*	Rude, *Baptême du Christ.* ——— A. de Gisors restaure le palais du Luxembourg.	Auber, *Les Diamants de la Couronne.*	Laprade, *Psyché.* Vitet, *Lesueur.*	
Flandrin, Sanctuaire ie Saint-Germain-les-Prés. ttez. Porche de Saint-Germain l'Auxerrois.	Leleux, *La Korolle.*	Inauguration de la Madeleine. Visconti, La Fontaine Molière. Viollet-le-Duc commence la restauration de Notre-Dame.	Halévy, *Charles VI.*	Banville, *Les Cariatides.*	Ouverture du musée Standish au Louvre.
lacroix, Bibliothèque ie la Chambre des Députés. esener, Bibliothèque lu Luxembourg. gres commence ses ravaux à Dampierre.	Charlet, *Le Ravin.* Leleux, *La Posada.* Meissonnier, *Le Peintre dans son atelier.* Papety, *Un Rêve de Bonheur.*	Simart, *Le Philosophe.* Jouffroy, Fronton des Jeunes aveugles. ——— Labrouste commence la bibliothèque Sainte-Geneviève.		V. Hugo, *Les Burgraves.* Ponsard, *Lucrèce.* Brizeux, *Les Bretons.* Damiron publie *Le Cours d'esthétique* de Jouffroy.	
assériau achève la chapelle de Sainte-Marie l'Egyptienne à Saint-Merry et commence l'escalier de la Cour des Comptes.	Courbet, *Le Hamac, Courbet au chien noir.* Leleux, *Les Cantonniers.* Granet, *Une Salle d'asile.*	Hittorf et Lepère, Saint-Vincent de Paul.	Berlioz, *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration.* F. David, *Le Désert.*	A. Dumas, *Les Trois mousquetaires.* Eug. Sue, *Les Mystères de Paris.* Balzac, *Les Paysans.*	
elacroix, *Pietà* à Saint-Denis du Saint-Sacrement. rot, *Le Baptême du Christ* à Saint-Nicolas du Chardonnet.	Trutat, *Portrait.* Courbet, *La Guitarrero.*	Pradier, *Phryné.* Caristie, Palais de Justice de Reims. Duban commence la restauration des châteaux de Blois et de Dampierre. Vaudoyer commence le Conservatoire des Arts et Métiers.		Th. Gautier, *España.* Mérimée. *Carmen.* G. Sand, *Le Meunier d'Angibault.* Dumas, *Monte-Cristo.* Eug. Sue, *Le Juif errant.* Thiers, *Histoire du Consulat.* Mignet, *Antonio Perez et Philippe IX.*	
elacroix. Coupole de la bibliothèque du Luxembourg. . Flandrin commence le chœur de Saint-Germain-des-Prés.	Trutat, *Portrait.*	Pradier, *Le Duc d'Orléans.*	Berlioz, *La Damnation de Faust.* Halévy, *Les Mousquetaires de la Reine.*	G. Sand, *La Mare au diable.* Balzac, *La cousine Bette.* Michelet, *Le Peuple.*	Vente Paul Périer.
	Courbet, *L'Homme à la pipe.* Papety, *Le Passé, le Présent et l'Avenir.*	Clésinger, *Femme piquée par un serpent.* Rude, *Godefroy Cavaignac, Napoléon.* ——— A. de Gisors, L'Ecole Normale Supérieure.	Auber, *Haydée.*	Balzac, *Le Cousin Pons.* Lamartine, *Histoire des Girondins.* Michelet, *Histoire de la Révolution.* Louis Blanc, *Histoire de la Révolution.*	



INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

La création de la Bibliothèque d'art et d'archéologie a singulièrement facilité les études d'histoire de l'art. Les catalogues de cette bibliothèque, complétés par les catalogues de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts constituent, à l'heure présente, une véritable bibliographie générale des Beaux-Arts. *Le Répertoire* publié tous les trimestres par la Bibliothèque d'art et d'archéologie, les Bibliographies trimestrielles publiées par la *Gazette des Beaux-Arts*, *l'Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft* de *Jellinek* (Leipzig) permettent de connaître les articles de revues et les livres les plus récents.

Il devient dès lors inutile de tenter une bibliographie complète. Chaque travailleur établit la sienne selon le thème de ses travaux. L'on se borne donc ici à donner quelques indications qui permettront aux curieux ou aux étudiants d'aborder des études avec lesquelles ils ne seraient pas encore familiarisés et aussi de compléter et de contrôler les assertions de ce livre.

Ces indications sont divisées en trois parties : Ouvrages généraux, Bibliographie complémentaire de chaque chapitre, Répertoire biographique.

I. — OUVRAGES GÉNÉRAUX

Alexandre (A.). *Histoire populaire de la Peinture. I. École française*, 1898.

Baschet (J.). *La peinture française au XIX siècle*, 1909.

Bénédite. *L'art au XIXe siècle*, 1905.

— *La peinture au XIXe siècle*, 1911.

Blanc (Ch.). *Histoire des peintres français*, 1845.

Breton (Jules). *Nos peintres du siècle*, 1899.

Dayot (Armand). *Un siècle d'art*, 1890.

Fontainas (A.). *Histoire de la peinture française au XIXe siècle*, 1906.

Hourticq. *Histoire générale de l'art : France*, 1911.

Marcel (Henri). *La peinture française au XIXe siècle*, 1905.

Mauclair (C.). *The great french painters*, 1830-1900. Londres, 1903.

Michel, Lostalot, Lefort. *Les chefs-d'œuvre de l'art au XIXe siècle*, 1890.

Proust (Antonin). *La peinture française à l'exposition du centenaire de* 1889, 1890.

Reinach (Salomon). *Apollo*, 1904.

Meier-Graefe. *Entwicklung der modernen Kunst.* Stuttgart, 1904.

Meyer. *Geschichte der modernen franzœsischen Malerei,* Leipzig, 1868.

Muther (R.). *Geschichte der Malerei im XIXten Jahrhundert,* 1895.

Muther (R.). *Ein Iahrhundert franzœsischer Malerei im XIXten Jahrhundert,* 1901.

Rosenberg. *Geschichte der modernen Kunst.* Leipzig, 1883.

Schmidt (K). *Franzœsische Malerei,* 1800-1900. Leipzig, 1903.

= Dussieux. *L'art considéré comme symbole de l'état social,* 1838.

Fromentin. *Un programme de critique* (in Gonse, *Fromentin,* 1880).

Vitet (Louis). *Études sur les Beaux-Arts et la littérature,* 1846.

Marx (Roger). *Études sur l'École française,* 1903.

Michel (André). *Notes sur l'École française. Peinture,* 1883.

De Vogué. *Remarques sur l'Exposition du centenaire,* 1889.

= Benoît. *L'art sous la Révolution et l'Empire,* 1897.

Rosenthal (Léon). *La peinture romantique,* 1901.

Breton (Jules). *La vie d'un artiste,* 1890.

— *Un peintre paysan,* 1896.

Couture (Th.). *Méthodes et entretiens d'atelier,* 1867.

— *Paysage : Entretiens d'ateliers,* 1869.

Delacroix. *Journal,* 1893.

— *Lettres,* 2e éd., 1880.

Gigoux (Jean). *Causeries sur les artistes de mon temps,* 1885.

= *Archives* et *nouvelles archives de l'art français,* passim.

= Goncourt (Les). *Manette Salomon,* 1867.

— *Études d'art,* 1893.

= Journaux et revues publiées de 1830 à 1848.

On en trouvera la bibliographie dans : Hatin. *Bibliographie de la Presse périodique.* 1866. On pourra se contenter des périodiques signalés par M. Tourneux dans sa bibliographie des Salons (voir ci-dessous, IIe partie, chap. I, x). Parmi les revues d'art, les plus importantes ont été, dans cette période, *L'Artiste* (depuis 1831), *Les Beaux-Arts* (1833-1834), *L'Art en province* (depuis 1835), *Le Bulletin de l'alliance des Arts* 1842-1848), *Le Bulletin de l'ami des Arts* (1843-1845), *Le Journal des Artistes* (jusqu'à 1841), *Le Journal des Beaux-Arts et de la littérature* (1835-1842).

II. — BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE POUR CHAQUE CHAPITRE

CHAPITRE PREMIER

I. — Dupré et Ollendorf. *Traité de l'administration des Beaux-Arts,* 1885.

Grégoire (J.-A.). *Relevé général des objets d'art commandés depuis 1816 jusqu'en 1830 par l'administration de la Ville de Paris,* 1833.

IV. — Montalivet (de). *Louis-Philippe, liste civile,* 1851.

Marcel (Henri). *Louis-Philippe et le château de Versailles* (*Annuaire de la Société des amis de Versailles*), 1911.

Soulié (Eudore). *Notices sur Versailles,* 1845.

Briffault. *Le duc d'Orléans*, 1842.
Grote (Miss). *Memoir of the Life of Ary Scheffer*, 1860 (Notes sur la princesse Marie d'Orléans).
V. — Bénédite. *Le musée du Luxembourg. Les peintures*, 1912.
VII-VIII. — Pyat (Félix). *Les artistes* (*Nouveau tableau de Paris*, 1834, t. IV).
Huart (Louis). *Le rapin* (*Musée pour rire*, 1839).
Chaudesaigues. *Le rapin* (*Les Français peints par eux-mêmes*, 1840, t. II).
Champfleury. *Silhouettes de rapins d'une autre époque* (*Souvenirs et portraits de jeunesse*, 1872).
Murger (Henri). *Scènes de la vie de Bohème* (*Corsaire Satan*, 1845).
Alhoy (Maurice). *Les séances de l'atelier* (*Musée pour rire*, 1839).
Bedollière (E. de la). *Le modèle* (*Les Français peints par eux-mêmes*, 1840).
Desbarolles. *Notes sur la vie d'artiste* (*Bulletin de l'ami des Arts*, 1843).
Balzac. *Pierre Grassou* (*Babel, publication de la Société des gens de lettres*, 1845).
Jal. *Les soirées d'artistes* (*Le livre des cent et un*, 1831).
Monnier (Henri). *Le peintre et le bourgeois* (*Scènes populaires*, 1839).
Castille (Hippolyte). *Les hommes et les mœurs sous Louis-Philippe*, 1833.
Balzac. *L'épicier* (*Les Français peints par eux-mêmes*, t. I).
Huart (Louis). *Le marcassin* (*Museum parisien*, 1841).
IX. — Ris (Clément de). *De l'oppression dans les arts et de la composition d'un nouveau jury d'examen pour les ouvrages présentés au Salon de* 1847. Paris, 1847.
Duseigneur (Maurice). *L'Art et les Artistes au Salon de* 1882 (*L'Artiste*, 1882). [Relevé des petites expositions].
X. — Tourneux (Maurice). *Salons et expositions d'art à Paris, essai bibliographique*. IV. *La monarchie de Juillet* (1831-1847) (*Le Bibliographe moderne*, 1910 et 1911).
Petroz. *L'art et la critique en France depuis* 1822, 1875.
Schmarsow et Klemm. *Burger-Thoré*. Leipzig, 1911.
Janin (Jules), Delécluze (*L'Artiste*, 1865).
Sainte-Beuve. *Delécluze* (*Nouveaux lundis*, t. III).
— *Théophile Gautier* (*Nouveaux lundis*, t. VI).
Tourneux. *Delacroix devant ses contemporains* 1886 (Notices sur Alexandre Decamps et Prosper Haussard).
Jal. *Souvenirs d'un homme de lettres*, 1877.
Delaborde. *Auguste Jal* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1873).
— *Ch. Lenormant* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1859).
Blanc (Ch.). *Fr. de Mercey* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1860).
Ris (Clément de). *Gustave Planche* (*L'Artiste*, 1851).
Mirecourt (Eugène de), *Gustave Planche*, 1856.
Barbier (Auguste), *Souvenirs personnels* (Notice sur Planche).
Balzer (W.). *Gustave Planche*. Leipzig, 1908.
Gonse. *Louis Vitet* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1873).
Wey (Francis). *L'ami des artistes* (*Les Français peints par eux-mêmes*, t. I).
XI. — Houssaye (Arsène). *Histoire de l'Artiste* (*L'Artiste*, 1854).
Cerfbeer. *Répertoire de la comédie humaine*, 1887.

XII. — Blanc (Charles). *Trésor de la curiosité*, 1860.

Soulié (L.). *Les ventes de tableaux au XIXe siècle*, 1896.

Mireur (D^r^). *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant le XVIIIe et le XIXe siècle*, 1901-1902.

Le commerce des objets d'art (*L'Artiste*, 1835, p. 236).

XIII. — Guyot de Fère. *Annuaire des artistes français*, 1832 et 1833 [donne l'indication des institutions artistiques, le nom et l'adresse des artistes à travers toute la France].

Guyot de Fère. *Statistique des Beaux-Arts en France*, 1835.

Janin (Jules). *Sur les expositions de province* (*L'Artiste*, 1840).

Chennevières (Ph. de). *Essai sur l'organisation des arts en province*, 1852.

Lagrange (Léon). *Les sociétés des amis des Arts en France* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1861).

Note sur la société Schongauer fondée dans le Haut-Rhin à Colmar en 1847, Colmar, s. d.

Garnier (J.). *Notice sur l'École nationale des Beaux-Arts de Dijon*. Dijon, 1881.

Pariset. *Les Beaux-Arts à Lyon*, 1874.

Germain (Auguste). *Les artistes lyonnais des origines à nos jours*. Lyon, 1910.

CHAPITRE II

II. — De Montalembert. *Le vandalisme et le christianisme dans l'art*, 1837.

Vernet (Horace). *Opinion sur certains rapports qui existent entre le costume des Hébreux et celui des Arabes*, 1856.

III. — Dussieux. *Les artistes français à l'étranger*, 3e éd., 1876.

V. — Artaud de Montor. *Peintres primitifs*, 1841.

Jubinal (Achille). *Notice sur le baron Taylor et sur les tableaux espagnols achetés par lui d'après les ordres du roi*, 1837.

Blaze (Henri). *Le musée espagnol* (*Revue des Deux Mondes*, 1837).

Mirecourt (Eugène de) *Le baron Taylor*, 1854.

VI. — Raczinski. *L'art moderne en Allemagne*, 1841.

Fortoul. *De l'art en Allemagne*, 1842.

Planche (Gustave). *L'école anglaise en* 1835 (*Portraits d'artistes*, 1853).

VII. — Planche (Gustave). *De l'éducation des artistes en France* (*Portraits d'artistes*).

CHAPITRE III

I. — Sully-Prudhomme. *L'expression dans les Beaux-Arts*, 1884.

II. — Signac. *De Delacroix au néo-impressionnisme*, 1911.

Mauclair (Camille). *L'exemple de Delacroix* (*L'Art et les Artistes*, 1909).

Bernard (Émile). *La palette de Delacroix* (*Mercure de France*, 1910).

Canat. *Le sentiment de la solitude chez les Romantiques et les Parnassiens*. 1904.

V. — Pinset et d'Auriac. *Histoire du portrait en France*, 1884.

Marquet de Vasselot. *Histoire du portrait en France*, 1880.

Dorbec (P.). *Les influences de la peinture anglaise sur le portrait en France*, 1750-1850 (*Gazette des Beaux-Arts*, 1913).

CHAPITRE IV

II. — Amaury-Duval. *L'atelier d'Ingres*, 1878.

Denis (Maurice). *Les élèves d'Ingres* (*L'Occident*, 1902).

Beulé. *Préraphaëlites français* (*Causeries sur l'art*, 2e édit., 1867).

CHAPITRE VI

I. — Quatremère de Quincy. *Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l'imitation propre des arts du dessin*, 1837.

II. — Schneider. *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, 1910.

Delaborde. *L'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut de France*, 1891.

Soubies. *Les membres de l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut*, 1904.

Beulé. *L'école de Rome au XIXe siècle* (*Causeries sur l'art*).

Lapauze. *Histoire de l'Académie de France à Rome* (*Nouvelle Revue*, 1909).

Franchi Vernay della Valetta. *L'Académie de France à Rome*, 1903.

CHAPITRE VII

Michel (Émile). *Les maîtres du paysage*, 1906.

Allemand (H.). *Causeries sur le paysage*. Lyon, 1867.

Bazalgette (Léon). *Constable et les paysagistes de* 1830 [en tête d'une traduction des souvenirs de Leslie sur Constable], 1905.

Hamel (Maurice). *Les origines de l'art moderne*, 2e et 3e articles (*Les Arts*, 1902 et 1903).

Dorbec (Prosper). *Les paysagistes anglais en France* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1912).

— *Les premiers peintres du paysage parisien* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1908).

Mollett (John W.). *The painters of Barbizon*, 1890.

Fromentin. *Les maîtres d'autrefois* (p. 271 sqq).

Lanoe (Georges) et Brice (Tristan). *Histoire de l'école française de paysage depuis le Poussin jusqu'à Millet*, 1901.

Lanoe (Georges). *Histoire de l'école française de paysage depuis Chintreuil jusqu'à* 1900. Nantes, 1905.

CHAPITRE VIII

I. — De Champeaux. *Histoire de la peinture décorative*, 1890.

Beulé. *La peinture décorative* (*Causeries sur l'art*).

Planche (Gustave). *Peinture monumentale* (*Portraits d'artistes*, 1853).

Larroumet. *L'art décoratif au XIXe siècle* (*Études de littérature et d'art*, 3e série, 1895).

IV. — Bapst (Germain). *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, 1891.

— *Essai sur l'histoire du théâtre*, 1893.

Hittorff. *Architecture polychome chez les Grecs*, 1831.

V. — Fabre (Abel). *La filiation d'Ingres* (*Pages d'art chrétien*, 4e série).

Lepère et Hittorff. *Mémoire* (*L'Artiste*, 1842).

VII. — Paillot de Montabert. *Traité complet de la peinture*, t. VIII. *Procédés matériels*, 1829-1851.

Mérimée (J.-F.). *De la peinture à l'huile*, 1830.

Theophile, prêtre et moine. *Essai sur divers arts*. Publié par le comte Charles de l'Escalopier et précédé d'une introduction par J.-Marie Guichard, 1843.

Duroziez. *Notice sur la peinture à la cire dite peinture encaustique*, 1838.

Varnier (Jules). *De la peinture encaustique* (*L'Artiste*, 1843).

X. — Thibaud (Emile). *Considération historique sur les vitraux et la peinture sur verre*. Clermont, 1842.

De Lasteyrie. *Histoire de la peinture sur verre d'après les monuments en France*, 1838-1858.

Mérimée (J.-F.). *Peinture sur verre* (in *Encyclopédie moderne* de Courtin).

CHAPITRE IX

III. — Sauvageot (David). *Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art*, 1889.

Cassagne. *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, 1906.

Lenoir (P.). *Histoire du réalisme et du naturalisme dans la poésie et dans l'art depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, 1889.

IV. — *Musée rétrospectif de la classe 12. Photographie. A l'Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapport du comité d'installation.*

Rosenthal (Léon). *La gravure*, 1909.

Champfleury. *Les vignettes romantiques*, 1883.

Bouchot. *La lithographie*, 1897.

VI. — Coulin. *Die sozialistische Weltanschauung in der franzœsischen Malerei*. Leipzig, 1909.

Proudhon. *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 1865.

III. — RÉPERTOIRE BIOGRAPHIQUE

a. — **Dictionnaires**.

Tous les dictionnaires biographiques (Grande Encyclopédie, Larousse, Vapereau, etc.) et surtout : Bellier de la Chavignerie et Auvray. *Dictionnaire général des artistes de l'école française*, 1882-1885.

Benezit. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, etc.* (en cours de publication depuis 1911).

Gabet. *Dictionnaire des artistes*, 1831.

Nagler. *Neues allgemeines Künstler-Lexikon.* Linz, 1904.
Thieme u. Becker. *Allgemeines Lexikon der bieldenden Künstler.* Leipzig. 1907, sqq.
Bryan's. *Dictionary of painters and engravers,* nouvelle édition. Londres, 1909.

b. — Recueils de biographies.

De Beaulieu. *Les peintres célèbres du XIXe siècle,* 1894.
Bigot. *Peintres français contemporains*, 1888.
Blanc (Ch.). *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole française,* 3e vol., 1865 [Benouville (Léon), Boilly, Bouchot, Charlet, Chassériau, Decamps, Dedreux, Delaroche, de Forbin, Gérard, Granet, Gros, Guérin, Haudebourt-Lescot, Hersent, les Johannot, De la Berge, Lethière, Marilhat, Orsel, Papety, Raffet, Roqueplan, Robert (Léopold), Scheffer, Vernet (Horace), Ziégler].
— *Les artistes de mon temps,* 1876 [Bertin (Ed.), Chenavard, Corot, Delacroix, Devéria (Eug.), Flandrin (H.), Gavarni, Grandville, Troyon].
Burty *Maitres et petits maitres,* 1877. [Dauzats, Diaz, Flers, Gavarni, Huet (Paul), Millet, Rousseau (Th.)..].
Chesneau. *Les chefs d'école. La peinture au XIXe siècle,* 2e édit., 1883 [Gros, Decamps, Meissonier, Ingres, Flandrin, Delacroix].
Chesneau. *Peintres et statuaires romantiques*, 1880. [Boulanger (Louis), Corot, Delacroix, les Devéria, Dutilleux (C.), Huet (Paul), Ingres, Millet, Poterlet, Rousseau (Th.), Tassaert...].
Claretie (Jules). *Peintres et sculpteurs,* 1883 et 1884. [T. I : Corot, Fromentin, Diaz, Hamon, Millet, Pils, Tassaert... T. II : Baudry, Gérôme, Dupré, Jacque (Ch.), Meissonier...].
Delaborde. *Études sur les Beaux-Arts*, 1864, t. II [Delaroche, Flandrin (H.), Gérard, Ingres].
Dohme, *Kunst und Künstler der ersten Hælfte des neuzehnten Iahrhunderts.* Leipzig, 1886, t. II [Delacroix, Delaroche, Gros, Ingres, Léopold Robert, H. Vernet].
Fournel (Victor). *Les artistes contemporains.* Tours, 1885.
Gautier (Théophile). *L'art moderne,* 1856.
— *Histoire du romantisme,* 1874 [L. Boulanger, Delacroix. E. Devéria, Flers, C. Nanteuil, C. Roqueplan, Th. Rousseau].
— *Portraits contemporains*, 1874 [Appert (Eug.), Chassériau, Dauzats, Delacroix, Flandrin (H.), Gavarni, Grandville, Hébert, Ingres, Johannot (Tony), de la Berge, Marilhat, Monnier (H.), Scheffer (A.), Tyr (G.), Vernet (H.)..].
Jouin (Henry). *Maîtres contemporains,* 1887.
Loménie (Louis de). *Galerie des hommes illustres par un homme de rien,* 1840-1847 [Delaroche, Ingres, H. Vernet].
Marmottan. *L'école française de peinture,* 1886.
Mirecourt (Eugène de). *Les contemporains,* 1854-1856 [Rosa Bonheur, Decamps, Delacroix, Ingres, H. Vernet].
Montégut. *Nos morts contemporains,* 1884.

Planche (Gustave). *Peintres et sculpteurs*, 1853 [Chenavard (H.), Delacroix, Flandrin, Gleyre, Huet (Paul), Robert (Léopold)...].

Silvestre (Théophile). *Les artistes français*, 1878 [Chenavard, Corot, Courbet, Decamps, Delacroix, Diaz, Ingres, Vernet (H.)].

= Pour les peintres graveurs :

Béraldi. *Les graveurs du XIXe siècle*, 1885-1893.

Deltail (Loys). *Le peintre graveur illustré* (XIXe et XXe siècles).

Hédiard (Germain). *Les maîtres de la Lithographie*, 1890-1899 [Charlet, Decamps, Diaz, Dupré, Paul Huet, Isabey, C. Roqueplan, H. Vernet].

C. — Artistes par ordre alphabétique.

Abel de Pujol. Rouget. *Notice sur Abel de Pujol*. Valenciennes, 1861.
    Duseigneur (Jean). *Abel de Pujol* (*Revue Universelle des Arts*, t. XIV).

Achard. Marcel Reymond. *J. Achard, peintre paysagiste*, 1887.

Alaux. Guillaume. *Alaux* (*Notices et Discours*, 1895).
    Beulé. *Discours prononcé aux funérailles de M. Alaux*.

Amaury-Duval. Henri Delaborde. *Des œuvres et de la manière de M. Amaury-Duval* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1865).

Balze (les frères). Louis Flandrin. *Paul et Raymond Balze* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1911).

Baron. Estignard. *Henri Baron*. Besançon, 1898.

Baudry (Paul). Ephrussi. *Paul Baudry*, 1887.

Bellangé. Adeline. *Hippolyte Bellangé et son œuvre*, 1880.

Bertin (Édouard). Charles Clément. *Édouard Bertin*, 1872.
    Blanc (Charles). *Édouard Bertin* (*Les artistes de mon temps*, 1876).
    Taine. *Édouard Bertin* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1889).

Besson. Denis (Maurice). *Le père Besson* (*L'Occident*, 1909).
    Cochin (Claude). *Le père Besson* (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1910).
    Berthier et Vallée. *Un peintre dominicain*, 1910.

Biard. Boivin. *Notice sur M. Biard*, 1842.

Boilly. Marmottan (Paul). *Le peintre Louis Boilly*, 1913.

Bonheur (Rosa). Klumpke. *Rosa Bonheur*, 1908.

Bonhommé. Schnerb. *Bonhommé* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1913).

Bonvin. Lefort (P.). *Philippe Rousseau et François Bonvin* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1888).

Bouchot A. de L., *Bouchot* (*L'Artiste*, 1842).

Boulanger (Clément). Dumas (Alexandre). *Clément Boulanger* (*L'Artiste*, 1855).

Boulanger (Louis). Chesneau. *Louis Boulanger* (*Peintres et statuaires romantiques*).
    Gautier (Théophile), *Louis Boulanger* (*Histoire du Romantisme*).

Brascassat. Foucart. *Brascassat*. Valenciennes, 1887.
    Marionneau. *Brascassat, sa vie et son œuvre*, 1872.

Cabat. Dorbec. *Louis Cabat* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1909).

Cals. Alexandre (Arsène). *Cals*, 1900.

Cazes (Romain). Jouin (Henry). *Romain Cazes*, 1904.
Champmartin. Feuillet de Conches. *Notice sur Champmartin* (*L'Artiste*, 1883).
Charlet. Lacombe. *Charlet, sa vie et ses lettres*, 1856.
Lhomme. *Charlet*, 1892.
Chassériau. Ary Renan. *Chassériau* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898).
Marcel (Henri). *Chassériau*, 191 .
Valbert Chevillard. *Chassériau*, 1893.
Bénédite. *Chassériau* (sous presse).
Chenavard. Silvestre (Théophile). *Chenavard* (*Les artistes français*, 1878).
Blanc (Charles). *Chenavard* (*Les artistes de mon temps*, 1876).
Peyrouton. *Chenavard et son œuvre*. Lyon, 1887.
Chintreuil. La Fizelière. *Chintreuil* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1874).
Cogniet (Léon). Bonnat (Léon). *Notice sur Léon Cogniet*, 1883.
Claretie (Jules). *Léon Cogniet* (*Peintres et sculpteurs*, t. I).
Delaborde (Henri). *Éloge de Léon Cogniet*, 1883.
Jouin (Henry). *Léon Cogniet* (*Maîtres contemporains*).
Comayras. Chesneau. *Comayras* (*Peintres et statuaires romantiques*).
Corot. Rousseau. *Corot*, 1884.
Milès (Roger). *Corot*, 1891.
Hamel. *Corot et son œuvre*, 1905.
Meyer Graefe. *Corot et Courbet*, 1906.
Moreau Nélaton. *Histoire de Corot et de ses œuvres*, 1905.
Courbet. Riat. *Courbet*, 1906.
Estignard. *Courbet*, 1906.
Bénédite. *Courbet*, 1911.
Castagnary. *Fragments d'un livre sur Courbet* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1911).
Couture. Dayot (Armand). *Notes sur Thomas Couture*, 1913.

Daubigny. Henriet. *Daubigny et son œuvre gravé*, 1875.
Claretie (J.). *Daubigny* (*Peintres et sculpteurs*).
Laran (Jean). *Daubigny*, 1913.
Daumier. Alexandre (Arsène). *Daumier*, 1888.
Marcel (Henri). *Daumier*, 1906.
Rosenthal (Léon). *Daumier*, 1912.
Dauzats. Burty. *Dauzats* (*Maîtres et petits maîtres*).
Decamps. *Decamps et son œuvre*, 1879.
Clément. *Decamps*, 1886.
Chaumelin (Marius). *Decamps*, 1861.
Silvestre. *Decamps* (*Les artistes français*).
Dehérain (Mme). Batissier (Louis), *Mme Dehérain* (*L'Artiste*, 1839).
Delacroix. Piron. *Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres*, 1865.
Robaut. *L'œuvre complète de Delacroix*, 1885.
Tourneux. *Delacroix devant ses contemporains*, 1886.
Silvestre. *Delacroix* (*Les artistes français*).
Tourneux. *Eugène Delacroix*, 1902.
Moreau-Nélaton. *Delacroix* (sous presse).

Delaroche. Delaborde (Henri). *Paul Delaroche* (*Études sur les Beaux-Arts*).
De Lalaing (Ed.). *Les Vernet. Géricault et Delaroche*, 1887.
Mantz (Paul). *Paul Delaroche* (*L'Artiste*, 1856).
Devéria (Eugène). De Galop (Mlle). *Souvenirs d'Eugène Devéria*. Tarbes, 1868.
Alone. *Eugène Devéria*, 1887.
Diaz. Burty. *Diaz* (*Maîtres et petits maîtres*).
Silvestre. *Diaz* (*Les artistes français*).
Claretie (J.). *Diaz* (*Peintres et sculpteurs*, t. I).
Ballu (Roger). *Diaz* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1877).
Dupré (Jules). Hustin. *Jules Dupré* (*L'art*, 1889).
Dutilleux. Chesneau (Ernest). *Constant Dutilleux*, 1880.

Flandrin. Delaborde (Hippolyte). *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin*, 1865.
Flandrin (Louis). *Hippolyte Flandrin*, 1902.
Bodinier (G.). *Correspondance de Victor Bodinier avec Hippolyte Flandrin*. Angers, 1912.
Flandrin (Paul). Flandrin (Louis). *Paul Flandrin* (*Le mois littéraire et pittoresque*).
Bouyer (Raymond). *Paul Flandrin* (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1902).
Girodie (André). *Paul Flandrin* (*Notes d'art et d'archéologie*, 1902).
Thiollier (F.). *Paul Flandrin*. Saint-Étienne, 1896.
Flers. Burty, *Flers* (*Maîtres et petits maîtres*).
Gautier (Théophile). *Camille Flers* (*Histoire du Romantisme*).
Français. Aimé Gros. *F.-L. Français*, 1902.
Girodie (André). *Français* (*Notes d'art et d'archéologie*, 1902).
Fromentin. Gonse. *Fromentin*, 1880.
Blanchon (Pierre). *Lettres de jeunesse*, 1909.
Beaume (G.). *Fromentin*, 1911.

Gérard. Lenormand (Ch.). *François Gérard*, 1847.
Gérard (H.). *Correspondance de François Gérard*, précédée d'une notice par Viollet-le-Duc (Ad.), 1867.
Delaborde. *Gérard* (*Étude sur les Beaux-Arts*).
Gérôme. Soubies (A.). *Gérôme*, 1904.
Moreau Vauthier. *Gérôme*, 1906.
Gigoux. Jouin (Henry). *Jean Gigoux*, 1896.
Estignard. *Jean Gigoux*. Besançon, 1895.
Gleyre. Clément (Charles). *Gleyre*, 1878.
Granet. Silbert. *Notice historique sur la vie et l'œuvre de Granet*. Aix, 1862.
La Fizelière. *Granet*, s. d.
Vaudoyer (J.-P.). *Un élève de David* (*Le Gaulois*, 25 avril 1912).
Gros. Delestre. *Gros, sa vie et ses ouvrages*, 2e éd., 1885.
Tripier-Lefranc. *Histoire de la vie et de la mort du baron Gros*, 1880
Dargenty. *Gros*, 1887.
Lemonnier H.). *Gros*, 1904.
Guignet (Adrien). Bulliot. *Le peintre Adrien Guignet*. Autun, 1879.

Hamon. Hoffmann (Eug.). *J.-P. Hamon*, 1904.
W. Fol. *Hamon* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1875).
Hébert. Boyer d'Agen. *Hébert*, 1910.
Joséphin Péladan. *Hébert*, 1913.
Hédouin. Baschet (Armand). *Hédouin* (*L'Artiste*, 1854).
Heim. De Saint Saintin. *Heim* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1867).
Lafond (Paul). *Heim* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1896).
Hesse (Alexandre). Nicard. *Alexandre Hesse*, 1883.
Huet (Paul). Paul Huet (René). *Paul Huet*, 1911.
Bréhier (L.). *L'Auvergne et le peintre Huet* (*Revue d'Auvergne*, 1912).
Tourneux. *Paul Huet et son œuvre* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1911).
Marcel (Henri). *Paul Huet* (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1911).
Lafenestre (G.). *Paul Huet et le paysage français* (*Revue des Deux Mondes*, 1911).

Ingres. Delaborde. *Ingres*, 1870.
Merson (O.). *Ingres, sa vie, ses œuvres*, 1887.
Blanc (Charles). *Ingres, sa vie et ses ouvrages*, 1870.
Lapauze. *Ingres*, 1911.
Lemonnier (H.). *A propos de la Stratonice d'Ingres* (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1913.

Jalabert. Reinaud. *Charles Jalabert*, 1903.
Janmot. *Louis Janmot et son œuvre*. Montbrison, 1893.
Johannot (Alfred). Janin (Jules). *Alfred Johannot* (*L'Artiste*, 1866).
Johannot (Tony). Dumas (Alexandre). *Tony Johannot* (*L'Artiste*, 1866).

Lami. Lemoisne. *Eugène Lami*, 1912.
Landelle. Striensky. *Charles Landelle*, 1911.
Lavergne. Claudius Lavergne (Ch.). *Claudius Lavergne*, 1910.
Lehmann (Henri). Jouin (Henry). *Lehmann* (*Maîtres contemporains*).
Gautier (Théophile). *Henri Lehmann* (*L'Artiste*, 1855).
Leleux (Adolphe). Baschet (Armand). *Adolphe Leleux* (*L'Artiste*, 1854).
Loubon. Bouillon-Landais. *Le peintre Émile Loubon*, 1898.

Marilhat. Gomot. *Marilhat et son œuvre*, Clermont, 1884.
Meissonier. Gréard. *Meissonier, ses souvenirs, ses entretiens*, 1896.
Larroumet. *Meissonier*, 1895.
Bénédite (Léonce). *Meissonier*, 1910.
Michel. Sensier. *Études sur Georges Michel*, 1873.
Millet. Sensier. *La vie et l'œuvre de Millet*, 1881.
Marcel (Henri). *Millet*, 1904.
Leprieur et Cain. *Millet*, 1913.
Monvoisin. L. B. *Monvoisin* (*L'Artiste*, 1842).
Nanteuil (Célestin). Burty. *Célestin Nanteuil* (*L'Age du Romantisme*, 1887).
Marie (A.). *Célestin Nanteuil*, 1910.
Orsel. Enault (Louis). *Victor Orsel*, 1854.
Périn. *Œuvres diverses de Victor Orsel*, 1852-1877.

Papety. Servian. *Papety*. Marseille, 1912.
Périn (Alphonse). Gosset. *Notice sur A. Périn*, 1892.
Gosset. *Les fresques d'A. Périn à Notre-Dame-de-Lorette* (*Revue des Deux Mondes*, 1910).
Pils. Becq de Fouquières. *Notice sur la vie et les œuvres de F. Pils*, 1876.
Poterlet. Chesneau. *Poterlet* (*Peintres et sculpteurs romantiques*).

Ravier. Jamot. *Auguste Ravier* (*Revue de Paris*, 1910).
Thiollier. *Ravier*, 1899.
Germain (A.). *Ravier*, 1902.
Traversier. *Ravier*, 1909.
Redouté. Janin (Jules). *La mort de Redouté* (*L'Artiste*, 1840).
Delsart. *Notice biographique sur Redouté*, Valenciennes, 1841.
Revoil. Génod et Martin d'Aussigny. *Éloge de Revoil*, 1842.
Robert (Léopold). Delécluze. *Notice sur la vie et les ouvrages de Léopold Robert*, 1838.
Feuillet de Conches. *Léopold Robert*, 1846.
Clément (Charles). *Léopold Robert*, 1875.
Robert-Fleury. Montrosier. *Ingres, Hippolyte Flandrin. Robert-Fleury*, 1882.
Jouin (Henry). *Robert-Fleury*, 1890.
Roqueplan (Camille). Mantz (Paul). *Camille Roqueplan* (*L'Artiste*, 1856).
Gautier (Théophile). *Camille Roqueplan* (*Histoire du Romantisme*).
Rousseau (Philippe). *P. Lefort, Ph. Rousseau et F. Bonvin* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1888).
Rousseau (Théodore). Lensier. *Souvenirs de Th. Rousseau*, 1872.
Dorbec. *Théodore Rousseau*, 1910.

Scheffer (Ary). Vitet (Louis) *Notice sur Ary Scheffer* (accompagnant l'œuvre reproduit et photographié, 1860).
Grote (Miss) *Memoire of the Life of Ary Scheffer*. Londres, 1860.
Etex. *Ary Scheffer*, 1859.
Hofstède De Groot. *Ary Scheffer*. Groningen, 1872.
Scheffer (Henri) D'Heilly (Georges). *Notice sur Henri Scheffer*.
Sigalon. Saint-Maurice (Ch.). *Éloge de X. Sigalon*, 1848.
Steuben. *Steuben* (*L'artiste*, 1843).

Tassaert. Prost (Bernard). *Octave Tassaert*, préface par Alexandre Dumas fils, 1886.
Troyon. Dumesnil. *Troyon. Souvenirs intimes*, 1888.
Hustin. *Constant Troyon*, 1893.
Trutat. Chabeuf. *Notice sur François Trutat*. Dijon, 1888.
Prost (Bernard). *Trutat* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899).

Vernet (Horace). Dayot. *Les Vernet*, 1898.
Beulé. *Éloge d'Horace Vernet*, 1863.
Sainte-Beuve. *Horace Vernet* (*Nouveaux lundis*, t. V).
Silvestre. *Horace Vernet* (*Les artistes français*).

Winterhalter. Barbier (Auguste). *Souvenirs personnels et silhouettes contemporaines*, 1883.

Yvon. Jouin (Henry). *Yvon*. 1893.
Ziégler. Gautier (Théophile). *Ziégler* (*L'Artiste*, 1857).

d. — Recherche des œuvres.

La recherche des œuvres des artistes contemporains est extrêmement malaisée. J'ai indiqué, au cours de mon ouvrage, toutes les fois que je l'ai pu, l'emplacement des œuvres produites entre 1830 et 1848 conservées dans les monuments ou dans les collections publics.

Pour les monuments : *L'Inventaire général des œuvres appartenant à la ville de Paris* et l'*Inventaire*, en cours de publication, *des richesses d'art de la France*.

Il n'existe pas de répertoire général des musées de France et l'on ne saurait trop le regretter. Les catalogues particuliers à chaque musée sont de valeur fort inégale. Un très grand nombre sont détestables. La plupart sont très médiocres, quelques-uns, par exemple, ceux de Chantilly, Grenoble, Lille, Lyon, Reims et surtout Nantes, sont excellents ou commodes.

Consulter : Clément de Ris. *Les musées de province* (1859-1861). Pesquidoux. *Voyage artistique en France. Étude sur les musées d'Angers, de Nantes*... 1857.

Gonse. *Les chefs-d'œuvre des musées de France. La peinture*, 1900.

La consultation des répertoires et catalogues de vente peut fournir des pistes utiles. Pour les répertoires, consulter les ouvrages indiqués pour les chapitres I, XII.

Quinze années de ventes publiques (1898-1913), 1913.

Les catalogues, pour la période la plus récente, sont collectionnés à la Bibliothèque d'art et d'archéologie.



INDEX ALPHABÉTIQUE

C

M

N

O



TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX. — IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY

